Archäologische Studien
zum christlichen Altertum und Mittelalter
herausgegeben von
Johannes Ficker.
Viertes Heft.

JONAS

auf den

Denkmälern des christlichen Altertums

von

Dr. Otto Mitius.

Mit 2 Tafeln und 3 Abbildungen im Text.

Freiburg i. B.
Leipzig und Tübingen
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1897.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich die Verlagsbuchhandlung vor.

Druck von C. A. Wagner's Universitäts-Buchdruckerei in Freiburg i. B.

Vorwort.

Ein Teil der Studie, die von der philosophischen Fakultät der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Strassburg als Doktordissertation angenommen wurde, erschien bereits im vorigen Jahre; nunmehr übergebe ich das Ganze mit einigen Erweiterungen der Oeffentlichkeit.

Der Studie den Ausdruck meines Dankes für die Hülfe, die mir von vielen Seiten zuteil geworden ist, mit auf den Weg zu geben, ist mir vor allem Bedürfnis. Ich danke zunächst den Herren Vorständen und Beamten der Universitäts- und Landesbibliothek zu Strassburg und der Kgl. Bibliothek zu Berlin für das liebenswürdige Entgegenkommen, den Direktoren der National-Bibliothek zu Paris und des Kgl. Kupferstichkabinets zu Berlin für die Liberalität, mit der sie mir die Veröffentlichung der Miniaturen erlaubten. Dankend hebe ich auch hervor, dass die christlich-archäologische Sammlung (christl. Museum) zu Berlin und die christlich-archäologische Abteilung des kunsthistorischen Instituts zu Strassburg mit ihren reichen Bücher- und Bilderschätzen mir bei der Sammlung des umfangreichen Materiales wesentliche Dienste leisteten. Ferner haben mich zu Dank verpflichtet die Herren Dr. Arnold Breymann durch Mitteilungen über eine Reihe römischer Katakombengemälde und das Fresko von Cagliari, Privatdozent Lic. Dr. Gerhard Ficker durch gelegentliche freundliche Hülfe, Professor Christian Hülsen und Professor Orazio Marucchi durch Unterstützung meiner Studien in Rom, Antoine Héron de Villefosse, Konservator am Museum des Louvre in Paris, durch gütige Auskunft über einige Lampen, Privatdozent Lic. Dr. Friedrich Wiegand durch liebenswürdige Ueberlassung der Photographie von der Darstellung Abb. 1 (nach einem Gypsabgusse im Museum zu Spalato), und Monsignore Joseph Wilpert, der in der bereitwilligsten Weise mir die Pause eines noch nicht publicierten Gemäldes aus der Priscillakatakombe zur Verfügung stellte. Ganz besonders aber schulde ich Dank meinen Lehrern, Herrn Professor Johannes Ficker, der meine

Arbeit mit warmem Interesse förderte, insbesondere auch Herrn Professor D. Nicolaus Müller, der mir die erste Anregung zu dieser Studie gab. Schliesslich möchte ich nicht unterlassen, dem Herrn Verleger auch an dieser Stelle für das freundliche Entgegenkommen, das er mir gezeigt, meinen verbindlichsten Dank auszudrücken.

Für die Entwicklungsgeschichte der Typen in Malerei und Skulptur war eine getrennte Behandlung der einzelnen Bestandteile des Jonascyklus von vornherein geboten, da dieser nicht immer vollständig erhalten geblieben ist, also auch nicht zum Dispositionsprincip erhoben werden konnte. Teils war ich genötigt, mich allein an die Publikationen Garrucci's zu halten, teils konnte ich zuverlässigere Abbildungen meinen Untersuchungen zu Grunde legen, eine grosse Zahl von Denkmälern lernte ich aus eigener Anschauung kennen. Von den der Studie beigegebenen Abbildungen dürften die beiden ersten nur wenigen bekannt sein, die drei Miniaturen werden hier zum ersten Male veröffentlicht. In dem typengeschichtlichen Teile habe ich bei den in Garrucci's grossem Sammelwerke publicierten Darstellungen auf dieses und auf das Verzeichnis der Denkmäler am Schluss der Studie verwiesen, bei den übrigen mich nur mit einem Hinweise auf letzteres begnügt.

Von den im Texte gebrauchten Abkürzungen bedeutet C. J. L.: Corpus inscriptionum Latinarum; G.: Garrucci, Storia dell' arte cristiana, 6 vol., Prato 1873 ff.; J.: Jonas; Jhdt.: Jahrhundert; Skph.: Sarkophag; V.: Verzeichnis der Denkmäler (s. hier die Vorbemerkung).

Der Verfasser.

Inhaltsübersicht.

Seite

A. Einleitung 1
Cap. 1. Jonas im alten und neuen Testament 1
Cap. 2. Die Bedeutung des Jonas für die ersten Christen . . 5
Cap. 3. Jonas im altchristlichen Bilderkreis 9
Cap. 4. Jonas in der archäologischen Litteratur 11

B. Die Kunstdenkmäler 13
I. Jonas in den Katakomben (Malereien) 13
Cap. 5. Die Schiffsscene 14
Cap. 6. Die Rettung des Propheten 31
Cap. 7. Jonas unter der Kürbislaube 35
a) Der ruhende Jonas 35
b) Der von der Sonne geplagte Jonas 37
c) Der trauernde Jonas 38
d) Der wartende Jonas 40
e) Der sitzend ruhende Jonas 40
f) Der dankende, murrende und „weibliche“ Jonas . 40
Cap. 8. Der Jonascyklus 41
II. Jonas auf Sarkophagen 44
Cap. 9. Die Schiffsscene 47
Cap. 10. Die Rettung des Propheten und sein Schlummer unter der Staude 55
Cap. 11. Der Jonascyklus 58
Anhang: Graffiti 61
III. Jonas auf Erzeugnissen der Kleinkunst 61
Cap. 12. Jonas auf Goldgläsern 62
Cap. 13. Jonas auf Lampen 64
Cap. 14. Jonas auf Thongeschirr 68
Cap. 15. Jonas auf geschnittenen Steinen 69
Cap. 16. Jonas in der Metallplastik 71
Cap. 17. Jonas, in Glas geschliffen 71
Cap. 18. Jonas in der Elfenbeinplastik 72
IV. Cap. 19. Jonas in Miniaturen 77

C. Der Ursprung und die Bedeutung der Jonasbilder . . 85
Cap. 20. Der Ursprung der Jonasbilder 85
Cap. 21. Die Bedeutung der Jonasbilder 94

D. Cap. 22. **Schluss** 102

E. Verzeichnis der Denkmäler 105

Verbesserungen 114

A. Einleitung.

Die Betrachtung der altchristlichen Jonasbilder stellt uns in die entscheidungsvollste Epoche der Weltgeschichte. Das griechisch-römische Heidentum mit seinen Götter- und Lebensidealen ist auf dem Wege zu seinem Grabe. Aber noch einmal erhebt es sein Haupt und führt seine Kräfte im Bunde mit den Göttern des Orients zum Streite wider die weltbezwingende neue Religion des Christentums. In diese Zeit tiefer religiöser Bewegungen und ringender Geistesmächte fallen die Entstehung und die Entwicklung der Jonasbilder. Wer sie, die Kinder christlicher Phantasie, verstehen will, kann sie nur begreifen im Zusammenhange mit den Schwingungen des christlichen Volksgeistes. Eine Darstellung dessen, was das alte Testament und die Evangelien von dem Propheten Jonas berichten und aussprechen, und was sich aus der Litteratur über seine Bedeutung für die christlichen Gemeinden in dem Wandel ihrer religiösen Stimmungen und Interessen gewinnen lässt, mag darum vorausgehen, ehe wir zur Entwicklungsgeschichte der Typen schreiten.

Cap. 1. Jonas im alten und neuen Testament.

Das Jonasbuch, das im Unterschiede von den übrigen prophetischen Schriften des alten Testaments keine prophetischen Aussprüche enthält, sondern nur eine Erzählung giebt, berichtet von der Berufung des Propheten, nach dem es den Namen erhalten hat, und von seiner Sendung nach Ninive, der Hauptstadt Assyriens.

J. empfängt von Jahve den Befehl, den Niniviten zu predigen, entzieht sich aber dem Auftrage durch die Flucht, da er fürchtet, dass seine Predigt die bussfertige Umkehr der Niniviten und die Zuwendung der Gnade Gottes zur Folge haben möchte, die er als Sohn des auserwählten und auf seine Vorrechte pochenden Volkes ihnen nicht gönnt. In dem Glauben, er sei dem Machtbereiche Jahves entronnen, sobald er die Grenzen seiner Heimat überschritten habe,

besteigt er in Joppe ein phönizisches Schiff, das zur Abfahrt nach Tharsis bereit steht. Aber sehr bald muss er erfahren, dass Jahves Arm auch über Judäa hinausreicht. Ein furchtbarer Sturm bricht auf dem Meere los und droht das Fahrzeug zu verderben. Die Schiffer schreien ein jeglicher zu seinem Gott. J. aber schläft ruhig unten im Schiff. Da tritt der Capitän zu ihm, um ihn zu wecken: „Was schläfst du? Stehe auf, rufe deinen Gott an!“ Die Mannschaft glaubt, das Ungestüm sei die Zornesäusserung einer beleidigten Gottheit, die sich an ihrem Verächter rächen wolle, der unbemerkt auf dem Schiffe verweile[1], und beschliesst zu losen[2]. Das Los trifft J. Mit Entsetzen fahren die Leute auf ihn zu und bestürmen ihn mit Fragen: „Wo kommst du her? Warum hast du uns denn solches gethan? Was sollen wir mit dir anfangen, dass sich das Meer beruhige und uns nicht länger drohe?“ J. ist bereit, für sie zu sterben, und spricht: „Nehmet mich und werfet mich in das Meer, so wird das Meer stille werden.“ Die Schiffer aber fürchten, eine Blutschuld auf sich zu laden, wenn sie seinem Wunsche willfahren, und machen den letzten Versuch, ans Land zu gelangen, jedoch vergeblich. Da entschliessen sie sich zum Aeussersten. Nach einem Gebete: „Rechne uns unschuldiges Blut nicht zu!“ nehmen sie J. und werfen ihn in die Fluten. Sofort lässt das Meer von seinem Wüten ab. Zum Danke für ihre Rettung bringen die Schiffer Gott ihre Gelübde und Opfer dar.

Von dem weiteren Schicksal des Propheten erfahren wir Cap. 2 1: Der Herr verschafft einen grossen Fisch, J. zu verschlingen[3]. Drei Tage und drei Nächte verbleibt er im Leibe des Ungeheuers. Es folgt das Gebet, das J. im Innern des Tieres spricht. Er dankt für die wunderbare Hülfe Gottes, der in den

---

[1] Man wird an Horat., Carm. III, 2 26ff. erinnert:

. . . vetabo, qui Cereris sacrum
Volgarit arcanae, sub isdem
Sit trabibus fragilemque mecum
Solvat phaselon; saepe Diespiter
Neglectus incesto addidit integrum:
Raro antecedentem scelestum
Deseruit pede Poena claudo.

[2] Bei Widerwärtigkeiten auf dem Meere den „Schuldigen“ durch das Los zu ermitteln, war ein weitverbreiteter Seemannsbrauch; Hardy, Jona c. 1 u. Jāt. 439, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (1896), Bd. 50, I, S. 153.

[3] Der Fisch dient also zur Rettung des Propheten. Vrgl. Wellhausen, Skizzen und Vorarbeiten, Berlin 1892, V, S. 212.

Wassertiefen und Todesschauern sich seiner angenommen und ihn wohl geborgen hat[1]. Der Schluss des Capitels berichtet, dass Jahve dem Fisch befohlen habe, den Verschlungenen ans Land zu speien.

Das dritte Cap. erzählt von dem abermaligen Rufe Jahves an den alttestamentlichen Gottesmann, von dem Gehorsam des Propheten, seiner Wanderung nach Ninive und seiner Predigt in der Stadt. Die Androhung des Unterganges macht auf König und Volk einen gewaltigen Eindruck. Alle thun Busse und bleiben von dem Zornesgericht verschont.

J. ist darüber voller Verdruss (Cap. 4). Er gesteht selbst, dass er das Erbarmen Gottes vorausgesehen und darum die Flucht ergriffen habe. Die Hoffnung aber, dass schliesslich doch noch das Verderben über die Niniviten hereinbreche, seine Prophezeiung also in Erfüllung gehe, giebt er nicht auf. Er verlässt die Stadt, baut sich ausserhalb eine Hütte und setzt sich darunter, um abzuwarten, was mit Ninive geschehen wird. Gott scheint seine Absicht sogar gutheissen zu wollen. Denn als die von dem Propheten in der Eile erbaute Hütte ihm nicht genügenden Schutz gegen die heissen Sonnenstrahlen bietet, lässt Gott einen Ricinus wachsen, damit er seinem Haupte Schatten gäbe und ihn errette von seinem Uebel. J. hat grosse Freude über den Ricinus.

Der Herr will jedoch dem Propheten nur eine Zurechtweisung zuteil werden lassen. Am andern Morgen, da die Sonne sich erhebt, bestellt er einen Wurm, der den Ricinus sticht und zum Verwelken bringt. Ein dürrer Ostwind macht ihm noch völlig den Garaus. Da sticht die Sonne J. auf das Haupt, dass er gänzlich ermattet und sich den Tod wünscht: „Ich will lieber tot sein denn leben.“ Gott aber spricht zu ihm: „Dich jammert des Ricinus, obwohl du dich nicht um ihn bemüht, noch ihn grossgezogen hast, der in einer Nacht entstand und in einer Nacht zu Grund ging. Und mich sollte nicht jammern Ninives, der grossen Stadt?“ Mit dieser Lehre an den Propheten schliesst die Erzählung[2].

[1] Vrgl. Hitzig, Die zwölf kleinen Propheten, 4. Aufl. besorgt von Steiner, Leipzig 1881, S. 181. Cornill, Einleitung in das Alte Testament, Freiburg 1892, S. 182.

[2] Das eigentümliche Buch ist eine wahre crux interpretum. Schon Hieronymus in dem Prolog zu seinem Jonaskommentar weiss davon zu erzählen: Scio veteres ecclesiasticos tam Graecos quam Latinos super hoc libro multa dixisse, et tantis quaestionibus non tam aperuisse quam obscurasse sententias; ut ipsa interpretatio eorum opus habeat interpretatione, et multo incertior lector recedat, quam fuerat antequam legeret. Eine „Kritische Uebersicht der ver-

Im neuen Testament wird mehrfach auf die J.-geschichte Bezug genommen. Nach Matth. 12 38—41 fordern die Pharisäer von Jesus ein Zeichen, da ihnen seine bisherigen Wunderthaten als Beweise seiner messianischen Sendung nicht genügen. Jesus fährt sie hart an und erwidert: „Ein böses und ehebrecherisches Geschlecht begehrt ein Zeichen, und es soll ihm kein anderes Zeichen gegeben werden als das Zeichen des Propheten J.[1]. Denn wie J. in dem Bauche des Untieres drei Tage und drei Nächte war, so wird der Menschensohn in dem Innern der Erde drei Tage und drei Nächte sein. Die Männer von Ninive werden aufstehen am Gerichtstage mit diesem Geschlechte und werden es verdammen, denn sie haben Busse gethan auf die Predigt des J., und siehe, hier ist mehr denn J.“

Demnach giebt Jesus zwei Begebenheiten aus dem Leben des Propheten eine weissagende Bedeutung für seine Person. Er erklärt das dreitägige Verbleiben des Propheten in dem Bauche des Fisches für einen Typus seines Aufenthaltes im Hades[2] und die Befreiung des Propheten von dem Tiere für ein Vorbild seines eigenen siegreichen Hervorgehens aus des Todes Banden[3]. Sodann bringt er den Gedanken zum Ausdruck, dass die Niniviten einem Propheten Gehör schenkten, während die Juden einem Manne ihr Herz verschliessen, der mehr ist als jener, und dass die gläubigen Heiden einst als „Belastungszeugen“ gegen dieses ungläubige Geschlecht auftreten werden.

Nach Luc. 11 29 30 32 lautet der Ausspruch Christi: „Dieses Geschlecht ist ein böses Geschlecht, es fordert ein Zeichen, und es soll

---

schiedenen Ansichten von dem Buche Jonas“ giebt Friedrichsen, 2. Aufl., Leipzig 1841. Vrgl. ferner Riehm in: Theol. Stud. und Krit. 35 (1862), S. 413. Keil, Die zwölf kleinen Propheten, 2. Aufl., Leipzig 1873, S. 272ff. Bleek, Einleitung in das A. T., 6. Aufl. besorgt von Wellhausen, Berlin 1893, S. 398ff.

[1] Bis hierher derselbe Vorgang auch Matth. 16 4 berichtet.

[2] Die Ungewöhnlichkeit und Fremdartigkeit des Ausdruckes „ἐν τῇ καρδίᾳ τῆς γῆς“ (vrgl. Eph. 4 9: τὰ κατώτερα μέρη τῆς γῆς) deutet gewiss nicht auf das Liegen in der Grabeshöhle hin, sondern auf den descensus ad inferos. Vrgl. König, Die Lehre von Christi Höllenfahrt, Frankfurt 1842, S. 54. — Holtzmann, Hand-Commentar zum N. T., Freiburg 1889, I, S. 140f. — Meyer-Weiss, Krit.-Exeget. Handb. ü. Matth., 7. Aufl., Göttingen 1883, S. 282, Anm. — Cremer, Biblisch-theologisches Wörterbuch der Neutestamentlichen Gräcität, 5. Aufl., Gotha 1888, S. 77, Art. „Hades“; derselbe, Ueber den Zustand nach dem Tode, Gütersloh 1883, S. 21f. — Schenkel, Bibel-Lexicon, Leipzig 1869ff., II, S. 565, Art. „Hades“.

[3] Diese zweite Beziehung ist zwar nicht ausdrücklich hervorgehoben, ist aber implicite in dem Ausspruche Christi enthalten.

ihm keins gegeben werden als das Zeichen J. Denn wie J. den Niniviten ein Zeichen war, so wird es auch der Menschensohn diesem Geschlechte sein. Die Männer von Ninive werden am Gerichtstage mit diesem Geschlecht auftreten und werden es verdammen. Denn sie haben Busse gethan auf die Predigt des J., und siehe, hier ist mehr denn J.“ Eine Bezugnahme auf das Fischwunder fehlt hier.

Auch Marc. 8 11—12 enthält eine Reminiscenz an diesen Vorgang.

Cap. 2. Die Bedeutung des Jonas für die ersten Christen.

Ein mächtiger Zug nach dem Jenseit geht durch die junge römische Christenheit. Der Gedanke der Rettung und Auferstehung beherrscht Leben und Denken ihrer Glieder. Der Christ ist ein Fremdling auf Erden, ein Himmelsbürger[1]. Aus der Hoffnung auf die ewige Seligkeit schöpft er seine sittliche Kraft[2], seinen siegenden Todesmut in den Zeiten der Verfolgung[3]. Die Auferstehung ist das höchste Gut, das er dem Erlöser verdankt, sie bildet den wesentlichen Inhalt der frohen Botschaft, die in Schrift und Wort verkündigt wird. So eröffnet Tertullian seine berühmte Schrift über die Auferstehung des Fleisches mit dem Satze: „Der Glaube der Christen ist die Auferstehung der Toten[4].“ So kommt Lactanz zu dem Ergebnis: „Das höchste Gut ist allein die Unsterblichkeit[5].“ Und Augustin spricht es ebenfalls mit Nachdruck aus: „Unsere Hoffnung ist die Auferstehung der Toten: unser Glaube ist die Auferstehung der Toten[6].“ Der tiefste Grund dieses Glaubens aber

---

[1] Cyprian., De mortalitate c. 26; ed. Hartel, t. I, p. 313: Amplectamur diem qui adsignat singulos domicilio suo, qui nos istinc ereptos et laqueis saecularibus exsolutos paradiso restituit et regno. Epist. ad. Diognet. c. 5, 5: πᾶσα ξένη πατρὶς ἐστιν αὐτῶν, καὶ πᾶσα πατρὶς ξένη, c. 5, 9: ἐπὶ γῆς διατρίβουσιν, ἀλλ' ἐν οὐρανῷ πολιτεύονται. Patr. apost. op., rec. de Gebhardt, Harnack, Zahn, ed. min., p. 81.

[2] Cyrill. Hierosol., Catech. 18, I; Migne p. gr. 33, p. 1017: ῥίζα πάσης τῆς ἀγαθοεργίας, ἡ τῆς ἀναστάσεως ἐλπίς.

[3] Const. apost. V, 7; ed. de Lagarde, p. 134, 20: διὰ ταύτην τὴν πληροφορίαν καὶ μάστιγας καὶ διωγμοὺς καὶ θανάτους ὑπομένομεν. — Ueber die moralische Macht des christl. Martyriums bei Baumgarten, Lucius Annaeus Seneca und das Christentum in der tief gesunkenen antiken Weltzeit, Rostock 1895, S. 368.

[4] De resurr. carn.; ed. Oehler, t. II, p. 467: Fiducia Christianorum resurrectio mortuorum.

[5] Divin. instit. III c. XII; Migne p. l. 6, p. 381: Summum igitur bonum sola immortalitas invenitur.

[6] Serm. CCCLXI de resurr. mort. c. II; Migne p. l. 39, p. 1599: Spes enim nostra est resurrectio mortuorum: fides nostra est resurrectio mortuorum.

liegt in Gott selbst, der die Macht und den Willen hat, die Toten aufzuerwecken, und dies durch seine Wunderthaten und die Thaten des auf Erden wandelnden Gottessohnes der Welt kundgethan und verbürgt hat[1]. Die Errettungen aus Not und Tod, von denen die Schrift berichtet, werden als die zuverlässigsten und untrüglichsten Bürgschaften künftiger Auferstehung angesehen; auf sie verweist man Spötter und Zweifler, auf sie beruft man sich Gott gegenüber, wenn man um Hülfe fleht.

Unter den Beispielen solcher machtvollen Befreiungen aus Todesnöten erfreut sich das J.-wunder einer hervorragenden Beliebtheit. Hat Gott so Unerwartetes vollbracht, den Propheten unversehrt aus des Fisches Leibe zu befreien, so hat er auch Macht, vom Tode aufzuerwecken. Dieser Gedanke begegnet mehrfach in den Schriften und Gebeten frühchristlicher Zeit[2].

Die Auffassung der alttestamentlichen J.-erzählung hat jedoch

---

Vrgl. noch De civ. Dei XIX, c. 4, 1; Migne p. l. 41, p. 627: aeternam vitam esse summum bonum, aeternam vero mortem summum malum.

[1] I Cor 6 14: ὁ δὲ θεὸς καὶ τὸν κύριον ἤγειρεν καὶ ἡμᾶς ἐξεγερεῖ διὰ τῆς δυνάμεως αὐτοῦ. — Ueber den Zusammenhang der christlichen Auferstehungshoffnung mit den Wunderthaten s. V. Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente, Wien 1880, Prolegomena; Ders., Archäologie der altchristlichen Kunst, München 1895, S. 180ff.

[2] Irenaeus, Contra haeret. l. V, c. 5, 2; ed. Stieren, t. I, p. 728: Die Machtthaten Gottes verbürgen die Auferstehung: ἐννοησάτω, ὅτι Ἰωνᾶς ἐν τῷ βυθῷ ῥιφείς, . . . σῶος πάλιν ἐξεπτύσθη τῇ γῇ, κελεύσει Θεοῦ. L. III, c. 20, 1, p. 527: Sicut . . . patienter sustinuit absorberi Jonam a ceto . . ., sic et ab initio fuit patiens Deus hominem absorberi a magno ceto . . ., non ut absorptus in totum periret, sed . . . ut insperabilem homo a Deo percipiens salutem, resurgat a mortuis. — Tertull., De resurr. carn. c. 58; ed. Oehler, t. II, p. 545, betont ebenfalls die Macht Gottes als Garantie der Auferstehung. Als Beispiele der Rettung nennt er die Kinder Israel in der Wüste, die drei hebräischen Jünglinge, J. (devoratus a belua maris, in cuius alvo naufragia digerebantur, triduo post incolumis exspuitur) Henoch, Elias. C. 32, p. 507: Gott hat auch über die Tiere Macht, welche die von ihnen verschlungenen Menschen am Tage des Gerichtes wieder zurückgeben müssen. Tert. citiert Apocal. 20, 13 und fährt fort: Puto autem huius quoque divinae potestatis documentum idoneum Jonam, cum incorruptus utramque substantiam, carnem atque animam, de alvo piscis evolvitur. — Const. apost. V, 7; ed. de Lagarde, p. 133, 7: ὁ τὸν Ἰωνᾶν διὰ τριῶν ἡμερῶν ζῶντα καὶ ἀπαθῆ ἐξαγαγὼν ἐκ τῆς κοιλίας τοῦ κήτους . . . οὐκ ἀπορήσει δυνάμεως καὶ ἡμᾶς ἀνεγεῖραι. Vrgl. VII, 37, p. 221, 6; VII, 35, p. 217, 24: ohne Nennung des Namens, τὸ γὰρ σὸν αἰώνιον κράτος κήτη καταπραΰνει καὶ νοσοῦντας ἐγείρει etc. — Acta SS. Anan. et Petr. mart. c. III, 13; Bolland. 25. Febr.: Domine, qui omnia tua virtute gubernas, qui Jonam de ventre ceti liberasti et pepercisti Ninivitis, ita et nos, Domine, libera de ore diaboli.

ihre Geschichte[1]. Im IV. Jhdt. tritt der Auferstehungsgedanke, der bis dahin die Gemüter beschäftigt hat, zurück. Die Christenheit beginnt sich in dieser Welt einzurichten und ihren Besitzstand auszubauen. Vornehmlich ist das theologische Interesse an der Person Christi lebendig geworden und giebt dementsprechend nun auch der Betrachtung der biblischen Wunder eine neue Richtung auf diesen. Das J.-wunder, das in dem vergangenen Zeitraum ein selbständiges Dasein als eines Bürgen göttlicher Hülfe geführt hat, verbindet sich jetzt in den Bitten an Gott um Rettung mit dem Hinweise auf den Heiland: „J. ist dem Ungeheuer entronnen, Christe, errette mich[2]!“ Denn „er ist es, welcher alle Gewalt über Tod und Leben in der Hand hat“[3]. Schliesslich verliert das J.-wunder ganz seine ursprüngliche Bedeutung und wird aus einem Garanten der Rettung zu einem Typus des Retters. Was der Prophet erlebt, muss zur Verherrlichung Christi[4] dienen und das J.-buch als Lektion in der Liturgie der Karwoche die Gläubigen zu Mailand auf die Tage des Todes und der Auferstehung des Herrn vorbereiten[5]. Unter denen, welche dem neuen Gedanken nachgehen, steht Augustinus in erster Linie. Bis ins Einzelne sucht er nach Parallelen im Typus und Antitypus. „Wie J. aus dem Schiff in den Bauch des Fisches geriet, so stieg Christus vom Kreuzesholz ins Grab oder in die Todestiefe. Und wie jener für die vom Sturme bedrohten Schiffer starb, so Christus für die, welche auf den Wellen dieser Welt treiben. Und wie jener

[1] Ueber die Geschichte der biblischen Wunder in der altchristlichen Litteratur vrgl. Johannes Ficker, Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke. Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer, Leipzig 1885, S. 8ff. (Künftig citiert: Die altchristl. Dichtungen.)

[2] Gregor v. Naz., Θρηνητικὸν ὑπὲρ τῆς αὐτοῦ ψυχῆς v. 88f.; Migne p. gr. 37, p. 1396: Μωσῆς παιδοφόνου ποθ' ὑπέκφυγε δόγμα τυράννου, Κητείων λαγόνων σκότιον μόρον ἁγνὸς Ἰωνᾶς Καὶ θῆρας Λανιὴλ, παῖδες φλόγας· αὐτὰρ ἔμοιγε Τίς λύσις κακότητος, Ἄναξ, σύ με, Χριστὲ, σάωσον.

[3] Cyprian., Carmen de resurr. mort. v. 375; ed. Hartel, t. III, p. 324: Et cui cuncta patet uitae mortisque potestas. Vrgl. Joh. Ficker, Die altchristl. Dichtungen, S. 10.

[4] Cyprian., De Jona v. 104; ed. Hartel, t. III, p. 301:

In signum sed enim Domini quandoque futurus,
Non erat exitio, sed mortis testis abactae.

[Vrgl. Cypriani Heptateuchos, De Jona v. 104; ed. Peiper, p. 226:

In signum sed enim domini quandoque futurum
non erat exitii, set (!) caeli gloria factus.]

[5] Ambros., Epist. XX.; ed. Migne p. l. 16, p. 1044: lectus est de more liber Jonae.

zuerst den Befehl erhielt, den Niniviten zu predigen, aber mit seiner Predigt nicht zu ihnen gelangte, bevor er nicht von dem Ungeheuer ausgespieen war, so sandte auch Christus Boten zu den Heiden, aber die Predigt drang nicht eher zu ihnen, als bis Christus auferstanden war[1].“

Aehnliche Versuche typologischer Ausmalung finden sich, wenn auch spärlicher, bei Hieronymus[2].

Gleichzeitig beginnen nun auch Bestandteile der alttestamentlichen Erzählung die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, die bis dahin ganz unbeachtet geblieben oder nur gestreift worden sind. Das heidnische Wesen, das mit der Verstaatlichung der Kirche in sie eindringt, greift in verheerender Weise um sich. Bussprediger stehen auf und rufen zur Umkehr. Die Geschichte von der Busse der Niniviten, denen J. predigt, gewinnt an Bedeutung. „J. ruft die Welt zur Busse[3].“ Die Niniviten werden die Vorbilder eines reumütigen Sinnes, die Verschonung ihrer Stadt wird ein leuchtendes Beispiel von der endlosen Gnade und Barmherzigkeit Gottes gegen den bussfertigen Sünder, ein Gedanke, der nirgends einen so kraftvollen und ergreifenden Ausdruck gefunden hat als bei dem grössten abendländischen Dichter des christlichen Altertums, Prudentius, in der siebenten seiner Cathemerinonhymnen[4].

Jetzt erst tritt der eigentliche Grundgedanke des J.-buches, der des Protestes gegen den jüdischen Partikularismus, hervor. Der

---

[1] Epist. CII, 34; Migne p. l. 33, p. 384; ferner: De civit. Dei, XVIII, c. XXX, 2; Migne p. l. 41, p. 587. Am ausführlichsten: Ad catechum., sermo II, c. VI; Migne p. l. 40, p. 666. — Vrgl. auch Hilarius Pictav., In ps. LXVIII, 5, ed. Zingerle, p. 316: imitator ille et dominicae mortis et temporis Jonas mari mersus cetoque susceptus non tam in mari se, quam in inferno positum testatur.

[2] In seinem Comment. in Jonam proph.; Migne p. l. 25, p. 1174s. — Vrgl. auch Comment. in Oseam proph. l. III, c. XII; Migne p. l. 25, p. 973.

[3] Hieron., Epist. LIII, 8; Migne p. l. 22, p. 546: Jonas „columba“ pulcherrima, naufragio suo passionem Domini praefigurans, mundum ad poenitentiam revocat: et sub nomine Ninive, salutem gentibus nuntiat. — Vrgl. auch Augustin., Sermo CCCLXI: de resurr. mort. c. XXI; Migne p. l. 39, p. 1610.

[4] Prudentius, cathemer. VII, besonders v. 171—175, ed. Dressel, p. 47. Eine ähnliche praktisch-ethische Tendenz verfolgt Prudentius noch mit einer Reihe anderer Beispiele aus dem alten Testament, während er ihm wieder andere zu dem Zwecke entnimmt, Christum zu verherrlichen, seine Gottheit und Macht zu veranschaulichen (vrgl. oben). Die Beispiele hat nach ihrer verschiedenen Anwendung Clemens Brockhaus zusammengestellt: Aurelius Prudentius Clemens in seiner Bedeutung für die Kirche seiner Zeit, Leipzig 1872, S. 229f. Vrgl. auch Allard, Le symbolisme chrétien au IV. siècle d'après les poèmes de Prudence, Revue de l'art chrétien 1885.

Prophet wird zu einem Abbild des Volkes Israel, das den Heiden die Teilnahme am Heil nicht gönnt. So bei Augustinus[1] und Hieronymus[2]. Bis zu ihnen ist diese Auffassung der J.-erzählung dem Volksbewusstsein ebenso fremd geblieben wie all die künstlichen Ausdeutungen, die nicht über den Wert von Privatmeinungen ihrer gelehrten Urheber hinausgekommen sind. Für eine Geschichte des J. in der christlichen Gemeinde sind sie darum ohne Belang, ihre Aufzählung wäre überflüssig[3].

Cap. 3. Jonas im altchristlichen Bilderkreis.

Der Bedeutung des Propheten für das Glaubensleben der ersten Christen entsprechend ist die Stellung der Bilder aus seinem Leben im altchristlichen Typenschatz.

Nach Zahl und Alter beanspruchen sie den ersten Platz, den ihnen nicht einmal die Scenen aus dem Leben des Herrn streitig machen. „Sie dürfen fast nicht fehlen[4].“ Bei unserem Gange durch die christliche Kunstwelt von ihren Anfängen bis zum ersten tieferen Abschluss ihrer Entwicklung in Westrom[5] werden wir ihnen auf Schritt und Tritt begegnen. Wir finden sie an den Wänden der unterirdischen Grabstätten, auf den Verschlussplatten der Gräber, auf Steinsärgen und Gegenständen der Kleinkunst: auf Goldgläsern und in Glas geschliffen, auf Lampen und anderen Thongefässen, auf Gemmen, Metallstücken und Elfenbeinschnitzereien; sodann als Schmuck der Innenflächen christlicher Kirchen und als Buchillustrationen.

Ebenso spricht auch ihre Verbreitung über den römischen Erdkreis für ihre fast beispiellose Beliebtheit in den christlichen Gemeinden. An allen wichtigeren Fundstätten christlicher Alter-

---

[1] Epist. CII, 35; ed. Migne p. l. 33, p. 384: Praefigurabat enim carnalem popolum Israel. Nam huic erat tristitia de salute Ninivitarum, hoc est de redemptione et liberatione Gentium. Unde venit Christus vocare, non justos, sed peccatores ad poenitentiam.

[2] S. Citat S. 10 Anm. 2a.

[3] Nur einige Beispiele: Zeno, lib. II, tract. XVII, c. III; Migne p. l. 11, p. 448: Jonas in nave dormiens sacramenti Dominici imaginem praeferebat, etenim significabat navis materia crucem, somnus vero passionem. Mare autem mundus est iste tumidus etc. — Hieron., Dial. contra Pelag., III, 6; Migne p. l. 23, p. 603. — Ephraem, Bibliothek der Kirchenväter, hrsg. v. Thalhofer, 15, II, S. 154; 15, I, S. 311ff. findet sich eine breite phantastische Ausmalung und Weiterführung der Jonasgeschichte.

[4] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 8 Bde., Düsseldorf u. Stuttgart 1869ff., 2. Aufl., 3. Bd., S. 82.

[5] Ueber die zeitlichen Grenzen der altchristlichen Kunstepoche im Osten und Westen s. Schultze, Archäologie, S. 2f.

tümer sind sie zu Tage getreten, vor allem in Rom selbst, der Centrale des Kunstlebens, sodann an anderen Orten Italiens, auf Sicilien und Sardinien, in Südfrankreich, Nordafrika und Syrien, an der Donau und am Rhein.

Was vor allem aber unseren Bildern den Stempel der Einzigartigkeit aufdrückt, ist die seltsame Erscheinung, dass sie bereits im Verlaufe des II. und III. Jhdts. einen ausgebildeten Cyklus aufweisen, während bei anderen Gegenständen des christlichen Bilderkreises eine derartige Erweiterung durch neue Scenen erst im Verlaufe des IV. Jhdts. auf den Skph.-reliefs einzutreten pflegt[1]. Ja noch mehr: Der J.-cyklus erhält sich nicht nur nicht in seinem Umfange bei seinem Uebertritt zur Skulptur, sondern stösst sogar einige Scenen ab, schlägt also eine dem allgemeinen Verlaufe der Kunstdenkmäler[2] gerade entgegengesetzte Richtung ein. Diese Rückwärtsbewegung macht sich sogar innerhalb der beibehaltenen Scenen und in ihrem Verhältnis zu einander bemerkbar. Behaupten nämlich die einzelnen Bilder in der Malerei noch ihr volles Recht, und gelangen sie hier zu breiter, voller Ausgestaltung, so schreiten sie in der Plastik zu einer Vereinfachung und Verkürzung des Vorganges zurück und schieben sich schliesslich in einander. Wenn auch dieser Vereinfachungsprocess seinen vornehmsten Grund in der Beschränkung des Raumes auf den Skph.-wänden hat, als eine Erscheinung, die dem allgemeinen Strome der altchristlichen Kunstentwicklung zuwiderläuft, bleibt er immerhin etwas Eigenartiges. Es mag in dieser Hinsicht an das Verhalten der Skph.-bildner nur gegen einige in der Malerei entwickelte Typen erinnert werden. Wenn nämlich der Maler bestrebt ist, nur den Kern der Handlung wiederzugeben, und auf jedes zum Verständnis nicht unbedingt notwendige Beiwerk verzichtet, so setzt der Skph.-künstler in der Regel neue Gestalten in die Scenerie ein, wie z. B. in das Quellwunder des Moses die trinkenden Juden[3], in die Auferweckung des Lazarus die

[1] Ansätze zur Bildung eines Cyklus in der Malerei sind bei anderen Gegenständen nur gering, so: 4 Scenen aus dem Leben des Moses: Quellwunder, Mannaregen, Berufung, Gesetzesempfang; 2 Scenen aus der Reise des Tobias; die drei Jünglinge in Babylon, wie sie im Feuerofen stehen, und wie sie sich weigern, die Bildsäule anzubeten.

[2] So gesellt sich z. B. zu dem in der Malerei dargestellten Quellwunder des Moses auf den Sarkophagen seine Bedrängnis hinzu, dem Sündenfall des ersten Menschenpaares in der Malerei wird in der Skulptur die Strafe für ihre Sünde, sowie die Erschaffung des Menschen hinzugefügt. Vrgl. Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums, Wolfenbüttel 1893.

[3] G. 307, 1. 308, 4. 313, 1. 314, 2. 315, 3. 318, 4 u. a.

weinende Maria[1], in das Opfer Abrahams die trauernde Frau[2] oder den Engel[3], und stellt dem Propheten Daniel zwischen den Löwen den von Gott herbeigeführten Habakuk zur Seite[4]. Zeigen also diese Darstellungen in ihrer Weiterentwicklung eine Neigung, die ursprüngliche Scene zu bereichern, so erstrebt der J.-cyklus eine Vereinfachung. Andererseits nimmt er aber auch an dem typischen Verlaufe teil, bildet und schmückt hie und da seine Scenen aus. Auf beide Entwicklungsreihen werden wir im Verlaufe unserer Untersuchung noch näher einzugehen Gelegenheit haben.

Cap. 4. Jonas in der archäologischen Litteratur.

Diesen hervorragenden Eigentümlichkeiten hat die Gruppe der J.-bilder ohne Zweifel das lebhafte Interesse zu verdanken, das ihr von der archäologischen Wissenschaft seit Alters gewidmet ist. Freilich ist das eigentliche Problem, das in der zuletzt hervorgehobenen Eigenschaft, der frühen Ausbildung eines Cyklus, sich darbietet, von den älteren Forschern unbeachtet geblieben. Sie begnügen sich, den Cyklus als solchen zu konstatieren, oft noch nicht einmal vollständig, und seine Bedeutung im Anschluss an den Ausspruch Christi im allgemeinen anzugeben, ohne doch dabei die Frage zu berücksichtigen, ob dieser Cyklus gleichzeitig aufgetreten ist, oder sich im Anschluss an eine Fundamentaldarstellung erst allmählich entwickelt hat[5]. Auch die neueren Besprechungen, die jedoch nur summarisch verfahren, die Abhandlung Heuser's in Kraus' Real-Encyclopädie der christlichen Altertümer, Freiburg 1882 f., II, S. 67 f. und der entsprechende Artikel in Martigny's Dictionnaire des antiquités chrétiennes, Paris 1877, S. 397 f., lassen diese principielle Frage gänzlich unbeachtet. Zwar haben schon Raoul-Rochette[6]

[1] G. 307, 1. 312, 3. 313, 2, 3, 4. 314, 6 u. a.

[2] G. 312, 3. [3] G. 322, 2. [4] G. 365, 2.

[5] So Bosio, Roma sotterranea, Roma 1632; Aringhi, Roma subterranea, 2 vol., Romae 1651; Bottari, Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma, 3 vol., Roma 1737—54, in den erläuternden Beigaben zu den Abbildungen. Ebenso noch de Rossi, La Roma sotterranea cristiana, 3 vol., Roma 1864—1877, II, S. 346 f. und an verschiedenen Stellen im Bullettino di Archeologia cristiana; auch Garrucci, vol. I, l. V, c. XIII. — Ferner Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825, II, 10, S. 64 ff. — Bellermann, Ueber die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden, Hamburg 1839, S. 34. — Piper, Der altchristl. Bilderkreis, Berlin 1853; Evangel. Kalender, Jahrb. für 1855, S. 58 ff. — Félicie d'Ayzac, Revue de l'art chrétien, 1886, S. 34 ff. — Pératé, L'archéologie chrétienne, Paris 1892, S. 106.

[6] Premier mémoire sur les antiquités chrétiennes, Paris 1836, S. 20 ff.;

und DE BUCK[1] die Entstehung des J.-kreises zu erklären versucht, aber das Verhältnis der übrigen Scenen zu der von ihnen als Ausgangspunkt bezeichneten Darstellung prüfen sie nicht. Der erste, der das den Bildern eigentümliche Problem erkannt und damit den Weg zu einer methodischen Erforschung gewiesen hat, ist VICTOR SCHULTZE[2]. Der von ihm aufgestellte Gesichtspunkt gebe darum auch unserer typologischen Untersuchung ihre Richtung. Es wird sich daher empfehlen, zunächst jedes J.-bild für sich in seiner Entwicklung zu betrachten, sodann erst die einzelnen Scenen in ihrem Verhältnis zu einander, den J.-kreis. Es wird sich dann zeigen, welches Bild als Grunddarstellung anzusehen ist, welche neuen Scenen sich ihr zugesellen, welche nur auftauchen, um bald wieder zu verschwinden, und sich dadurch als nur unwesentliche Bestandteile des Cyklus erweisen. Es wird sich ferner beobachten lassen, welche Darstellungen durch die Jahrhunderte neben einander herlaufen, welche sich nähern, welche sich vermischen. Wenn diese Betrachtungsweise aber lediglich für die beiden Hauptgebiete der altchristlichen Kunstthätigkeit, der Katakombenmalerei und Skph.-plastik, innegehalten werden soll, so lässt sich das dadurch rechtfertigen, dass beide in einem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhange stehen. Für die einzelnen Zweige der Kleinkunst wird sich je nach ihrer Eigenart eine diese berücksichtigende Behandlung empfehlen. So steht zu hoffen, auf diesem Wege zu einem klaren Urteil über die Entstehung des J.-cyklus und seiner Bedeutung zu gelangen, umsomehr als im Unterschiede von allen bisherigen Besprechungen das gesamte Bildermaterial, soweit es uns bekannt geworden ist, nach Möglichkeit in Betracht gezogen werden soll. Ein Verzeichnis am Schlusse wird einen Ueberblick über dieses gewähren.

Tableau des catacombes de Rome, Bruxelles 1837, S. 258ff.; Le catacombe di Roma, prima versione ital. di L. Toccagni, Milano 1841, S. 86ff.

[1] Études religieuses, historiques et littéraires par des pères de la compagnie de Jésus, XIII (1868), S. 301. — KRAUS, Roma sotterranea. Die römischen Katakomben, 2. Aufl., Freiburg 1879, S. 326 und Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg 1896, I, S. 139 schliesst sich DE BUCK im wesentlichen an.

[2] Studien, S. 76ff.; Die Katakomben, Leipzig 1882, S. 108; Archäologie, S. 171. HASENCLEVER, Der altchristliche Gräberschmuck, Braunschweig 1866, S. 212f. kombiniert die Ansichten V. SCHULTZE's und RAOUL-ROCHETTE's.

B. Die Kunstdenkmäler.

I. Jonas in den Katakomben (Malereien).

Eine Entwicklungsgeschichte der J.-bilder in der altchristlichen Kunst[1] wird, ohne die Forderung historischer Treue zu verletzen, mit den Schöpfungen der Malerei in Roms unterirdischen Begräbnisstätten beginnen können[2]. Denn solange das Christentum noch innerhalb der Grenzen des jüdischen Volkstumes stand, dessen Gesetz und Geschick[3] es zu einer Kunstentfaltung nicht gelangen liessen, war auch der Boden noch nicht vorhanden, auf dem eine christliche Kunst erblühen konnte. Erst mit dem Augenblick, als das Christentum die engen Fesseln sprengte und in die reiche Kultur- und Kunstwelt des Hellenismus hinaustrat, waren die Vorbedingungen für eine eigene Kunstthätigkeit gegeben. So scheinen bereits Justin dem Märtyrer Darstellungen der J.-geschichte bekannt gewesen zu sein[4]. Denkmäler, die einen Vergleich der Typen mit den weströmischen ermöglichten, sind freilich nicht erhalten geblieben[5]. So bedauerlich nun auch dieser Mangel sein mag[6], so braucht in unserem Fall ihm doch keine allzugrosse Bedeutung beigemessen zu werden. Sind es doch vorzugsweise die erst in Rom, dem „Versammlungsorte

[1] Vorchristliche giebt es nicht. Gegen die von Ferd. Christ. Baur (Zeitschrift für d. histor. Theol., 7. [1837], S. 102) vorgeschlagene Combination des J. mit dem fischgestalteten Fabelwesen Oannes, das aus dem Meere aufsteigend die Babylonier unterwiesen haben soll, hat sich schon Reuss gewandt, Schenkel's Bibel-Lexikon, Art.: „J.“. Die von Trumbull, Jonah in Nineveh (Republ. from. the Journal of Biblical Literature, vol. XI, Part. I), Philadelphia 1892, beigebrachten Darstellungen auf assyr. und babylon. Denkmälern haben also mit Jonasbildern nichts zu thun. Gegen Trumbull s. König, Einleitung in das Alte Testament mit Einschluss der Apokryphen und der Pseudepigraphen Alten Testaments, Bonn 1893, S. 381, Anm. 1.

[2] Vrgl. Springer, Grundzüge der Kunstgeschichte, 3. Aufl., Leipzig 1889, S. 115.

[3] Kaufmann, Revue des études juives 1886, S. 45, Sonderabdruck: Études d'Archéologie juive et chrétienne, Paris 1887, S. 1. — Ueber die Kunst bei den Juden s. G., VI, S. 156—164 zu tav. 489, 490; Schultze, Katakomben, S. 88; Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 55 und 59 f.

[4] Dialog. c. Tryph. c. 107, 108; ed. Otto, t. I, 2, S. 382 ff.

[5] Ueber den Darstellungskreis, der nur einfache Symbole umfasst, s. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, Paris 1879, S. 4 ff.

[6] Orientalischer Einfluss ist z. B. auf eine Grabanlage in der Domitillakatakombe nachgewiesen worden, vgl. Römische Quartalschrift für christliche

des Erdkreises[1]“ geschaffenen Formen, die für die nachfolgende Entwicklung massgebend waren, indem sie von Rom aus als Begleiter des Evangeliums ihren Weg in die Kolonien und Provinzen fanden[2].

Wir beginnen darum mit den römischen Denkmälern, die für unsere Kenntnis der altchristlichen Kunst die Hauptquelle bilden, und zwar zunächst mit den Grabgemälden, auf denen wir die frühesten Darstellungen aus dem abenteuerlichen Leben unseres Propheten antreffen. Die alttestamentliche Geschichte selbst soll uns für die Betrachtung der Scenen ihre Reihenfolge an die Hand geben, sodass wir uns zunächst denjenigen zuwenden, welche die Meerfahrt schildern.

Cap. 5. Die Schiffsscene.

Den Reigen in dieser Gruppe eröffnet das stark zerstörte Fresko in der Grabkammer des heiligen Januarius aus der Prätextatkatakombe, deren Bilderschmuck noch der letzten Hälfte des II. Jhdts. angehören mag[3]. Von dem Bilde sind nur die oberen Teile eines Mastbaumes mit Tauen und geschwelltem Segel und die Köpfe und Oberkörper zweier Matrosen sichtbar, die damit beschäftigt sind, den Propheten über Bord zu werfen, wie sich aus ihrer Haltung schliessen lässt. G. 37, 4. (V. 1).

Zeitlich steht dieser Darstellung „das Schiff im Sturm“ der Sakramentskapelle B in der Kallistkatakombe am nächsten. Es befindet sich an der Hinterwand unterhalb der leicht gewölbten Decke,

---

Altertumskunde und für Kirchengeschichte, hrsg. von de Waal, IV (1890), S. 324. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 86.

[1] Julius Florus, Epitomae de Tito Livio bellorum omnium annorum DCC libri II; ed. Jahn, p. XLI: in illo orbis terrarum conciliabulo.

[2] Zu den Riesenverhältnissen Roms und zu seiner Bedeutung für die Welt vrgl. Pöhlmann, Die Uebervölkerung der antiken Grossstädte im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung städtischer Civilisation dargestellt. Gekrönte Preisschrift. Leipzig 1884, vrgl. besonders S. 16f.: Wachstum Roms, und S. 152f.: Roms Colonialpolitik und die Massregeln zur Eindämmung des Bevölkerungszuwachses. Die unstäte Lebensweise der ersten Christen mag mit zur Verbreitung der Typen beigetragen haben, ebenso die bunte Zusammensetzung der Gemeinden aus Angehörigen aller Länder. Vrgl. Theodor Zahn, Weltverkehr und Kirche während der drei ersten Jahrhunderte. Vortrag. Hannover 1877, S. 21: „Die Christen jener Zeit reisten erstaunlich viel.“

[3] Vrgl. de Rossi, Bull. di archeol. crist. I (1863), S. 1. — Kraus, R. S., S. 89ff.; Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 46. — V. Schultze, Archäologie, S. 148, 2. — Unsere Aufzählung der Bildwerke folgt im wesentlichen dem chronologischen Versuche Lefort's, Chronologie des peintures des catacombes romaines, in seinen: Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne, Paris 1885, jedoch sind da, wo die Fortschritte in der Komposition sie forderten, Umstellungen getroffen.

also an einem hervorragenden, beim Eintritte sofort in die Augen fallenden Platze der Grabkammer G. 4, 2; 5, 4. (V. 4)[1].

Wir sehen ein Schiff in äusserster Gefahr. Eine Sturzwelle schlägt über Bord. Um dem Sturme die Gewalt über das Fahrzeug zu nehmen, ist das Segel gekürzt. Das beiderseitig gebildete Steuerruder ist infolge des emporgeschleuderten Hinterschiffes aus dem Wasser gehoben und schwebt in der Luft.

Der Schiffer hat auf die Handhabung des Steuers verzichtet und erhebt, in voller Front stehend, die Hände im Gebete zum Himmel[2]. Im Vordergrunde des Schiffes, also offenbar als die Hauptperson charakterisiert, steht ein betender Jüngling, wie jener mit gegürteter Aermeltunika bekleidet. Die Welle droht ihn in die Tiefe zu reissen. Aber über ihm in der Höhe erscheint, von einem breiten runden Nimbus[3] umgeben, der nackte Oberkörper einer jugendlichen männlichen Gestalt, von deren Haupte Strahlen ausgehen. Sie legt schützend die Hand dem Betenden aufs Haupt.

L. zur Seite des Schiffes, im Hintergrunde des Bildes, sieht man einen unbekleideten Menschen mit den Wellen ringen. Er ist nur mit dem Oberkörper in Front sichtbar und streckt die Arme seitwärts von sich.

Das Gemälde ist von hoher dramatischer Lebendigkeit. Es ist frisch und kühn entworfen, entsprungen aus einer künstlerischen Empfindung, doch ist es sorgfältig und wirkungsvoll durchmodelliert. Seine Entstehung wird mit grosser Uebereinstimmung der Wende des II. zum III. Jhdt. oder dem Anfange des III. Jhdts. zugeschrieben.

Eine befriedigende Deutung ist für das Bild noch nicht gegeben worden. De Rossi[4], Garrucci[5], Pératé[6], Kraus[7] und Wilpert[8] sehen in dem Schiff ein Bild der Kirche, die beiden letzteren in dem Schwimmer einen Ertrinkenden, der das Los der Ungläubigen symbolisiere nach dem Axiom: extra ecclesiam nulla salus. V. Schultze[9]

---

[1] In der Bezeichnung der Sakramentskapellen folge ich V. Schultze, Studien, S. 25ff.

[2] Vrgl. Voulliéme, Quomodo veteres adoraverint, (Hall. Diss.) Halis 1887.

[3] Ueber den Nimbus vrgl. Sittl, Archäologie der Kunst, München 1895, Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaften, hersg. von Jwan v. Müller, VI, S. 812.

[4] R. S. II, S. 346.

[5] Storia II, S. 11.

[6] A. a. O., S. 94.

[7] R. S., S. 323; Gesch. d. christl. Kunst I, S. 98.

[8] In Kraus' R.-E., II, S. 732.

[9] Studien, S. 60; Archäologie, S. 167f.

erkennt in dem Gemälde den Schiffbruch des Paulus vor Malta (Apostelgesch. 27 41), in der himmlischen Erscheinung den Engel, der dem Apostel im Traume Schutz verhiess und von dem Künstler mit dem entscheidenden Augenblick, als Paulus sich dem Meer anvertrauen will, verbunden sei. Aber weder eine gelehrte, weit ausgesponnene Allegorie, noch die Schilderung eines rein historischen Vorganges hat innerhalb eines symbolischen Bilderkreises Raum. Und die Wiedergabe eines Engels in Gestalt einer schwebenden Halbfigur mit Strahlennimbus entbehrt jeder bestätigenden Parallele.

Es liegt nahe, dem Schiff eine Deutung auf das J.-fahrzeug zu geben, die schon DE BUCK[1] empfohlen hat, wenn auch in einem Zusammenhange, der vor einem geschichtlichen Urteil nicht standhält. Die Situation, die der Künstler in dem Bilde gewählt hat, wird sofort klar, wenn wir sie mit der auf dem lateranensischen Skph. G. 307, 1 (V. 56) aus dem Ende des IV. Jhdts. vergleichen. Die Büste mit dem lockigen Haar, der fünfzackigen Krone und dem kreisrunden Nimbus, die über dem Segel erscheint und, wie JOHANNES FICKER[2] festgestellt hat, sich nach Brust und Gesicht als männlich erweist, bedeutet ohne Zweifel Sol. Nichts anderes ist die Figur auf unserem Fresko[3]. Der Nimbus und die vom Haupte ausgehenden Strahlen charakterisieren den Lichtgott, der siegreich durch die Wolken bricht und Heil und Leben spendet[4]. Er legt seine Hand dem Gefährdeten aufs Haupt[5], um ihn zu schützen oder ihn seines Schutzes zu versichern. Der Bedrohte ist J. oder der Schiffshauptmann. Ist es der Prophet, so sind zwei unmittelbar auf einander folgende Momente in einem Bilde vereinigt: J., wie er bereit ist, sich in das Meer zu stürzen, und wie er mit den Fluten kämpft. Ist es der Schiffshauptmann, so bedeutet der Schutz, den ihm Sol zuteil werden lässt, die Rettung des Fahrzeuges. Der Zorn der Gottheit ist besänftigt, denn der Schuldige hat sich zum Opfer gebracht. Doch empfiehlt es sich bei dem freien künstlerischen Charakter der Komposition, sie dementsprechend auch zu verstehen und eine wörtliche Anlehnung an die biblische Erzählung in ihr nicht zu suchen.

---

[1] A. a. O.

[2] Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans, Leipzig 1890, Nr. 119.

[3] DE ROSSI, R. S. II, S. 347 umschreibt die Figur mit: la divina virtù.

[4] Ovid., Metam. IV, 193: radiata lumina. Vrgl. RAPP, Art. „Helios" bei ROSCHER, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1886ff., S. 1993ff.

[5] Das ist die Gebärde des Schutzes. So heisst Hera ὑπερχειρία, Paus., III,

Interessant ist, dass der Künstler, um das unmittelbare Eingreifen Gottes zu veranschaulichen, sich einer Darstellung bedient, die dem religiösen und künstlerischen Vorstellungskreis des Heidentums angehört. Ja er kennzeichnet Sol in einer Weise als Beschützer und Retter, wie sie sich schwerlich in der römischen Antike findet, niemals aber wieder in der altchristlichen Kunst. Den zum Schutze ausgreifenden Arm zeigen zwar öfter heidnische Darstellungen, so z. B. auf Kaisermünzen von Argos die weibliche Gottheit, die ihre Linke über eine kleinere Figur streckt (Leto und Chloris)[1], für Sol aber lässt sich dieser Gestus nicht nachweisen. Er ist die Zuthat eines christlichen Künstlers, der das heidnische Bild des als Retter gefeierten Sol[2] zum Ausdruck seiner viel intensiveren Vorstellung von dem Schutze des wahren Gottes in selbständiger Weise verwertet und ausgestaltet[3].

Wir kommen zu dem nächsten Bild in der anstossenden Kammer C, G. 6, 3 (V. 5). Ein näheres Eingehen auf die biblische Erzählung macht sich sofort bemerkbar.

Ein Schiffer steht im Halbprofil nach r., mit gespreizten Beinen und etwas nach vorn gebeugtem Körper da, beide Arme nach vorn ausstreckend. Ein nackter Oberkörper, nur von der Rückseite sichtbar, die Arme über den zurückgelegten Kopf streckend, hängt nach r. über den Steuerbord, um im nächsten Augenblick in die Tiefe zu stürzen. Ohne Zweifel hat der hinter ihm stehende Schiffer ihm einen kräftigen Stoss versetzt, um ihn in die Fluten zu werfen. Er selbst wendet den Kopf nach l. zur Seite, um das grauenhafte Schicksal des Fallenden nicht mit ansehen zu müssen, auf den ein Ungeheuer mit scheusslicher Gier zufährt.

In lebendige Beziehung zu dem in der Mitte des Schiffes sich

13, 8. — Kaibel, Epigrammata graeca, Berlin 1878, S. 831, 10: εὐχομένωι τε πάρει χεῖρα θ' ὅπερθεν ἔχεις.

[1] Bei Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte, München und Leipzig 1885—1888 (III), S. 1404, Fig. 1559, 1561. Weitere Beispiele bei Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig 1890, S. 319 Anm. 5.

[2] Aeschyl., Supplices v. 210: καλοῦμεν αὐγὰς ἡλίου σωτηρίους. Paus. VIII, 31, 7: Ἥλιος . . . Σωτήρ. Orphica, hymn. 8, 18: ζωῆς φῶς.

[3] Sonst wird Gott dargestellt durch eine aus Wolken ragende Hand, so in den Darstellungen der Opferung Isaaks, G. 24; 43, 1; 67, 2 u. a. Die ansprechende Vermutung V. Schultzes, Studien S. 65, dass die Figur des Jünglings im Vordergrunde Porträt sei, wird man gelten lassen. Wir werden Gelegenheit haben, noch weitere Fälle dieses Verfahrens zu beobachten, in die biblischen Scenen das Bild des Verstorbenen einzutragen.

abspielenden Vorgang ist die übrige Mannschaft des Fahrzeuges gesetzt. Erregung malt sich in der Gebärde des Steuermannes, der, auf dem erhöhten Heck[1] sitzend, die Steuerruder hat fahren lassen, voll Entsetzen die Arme bis zur Brusthöhe emporhebt[2] und den Kopf (e. f.) abwendet. Der dritte Schiffer steht in Front auf dem vorderen Schiffsende in betender Haltung.

Dass der Maler dieses Bildes sich durch das in der Grabkammer B inspirieren liess, zeigt sich besonders an der letzten Figur. V. Schultze hält sie für eine unbedachte Nachahmung der betenden Gestalt in der Schiffsscene von B; indessen findet sie ihre genügende Erklärung in dem biblischen Berichte von dem Gebete der Schiffer zu ihrem Gott (c. 1, 5 od. 1, 14).

Wiederum einen Moment dem Wortlaute des Textes näher führt uns das Gemälde in der Kammer D, G. 9, 2 (V. 6), das nur wenig jünger sein mag als das in C[3]. Liegt in C J. bereits niedergestreckt, so ist er in D noch in wagrechtem Fluge begriffen. Dieser mag nun entweder auf den eigenen Absprung des Propheten, oder, wie in C, auf den Stoss des hinter ihm stehenden Schiffers zurückzuführen sein. Im ersteren Fall ist der freiwillige Entschluss des Propheten, sich für die anderen zu opfern, zum Ausdruck gebracht, und die Gebärde des Matrosen als Aeusserung seines Schreckens oder Erstaunens zu fassen. Bei der zweiten Annahme ist die Armbewegung ebenso wie die des betreffenden Schiffers in C zu erklären. Der Steuermann zeigt die gleiche Haltung wie sein Vorbild in jener Kammer.

Wir sehen, wie die künstlerische Reflexion arbeitet, und darin beruht der besondere kunsthistorische Wert dieser drei Fresken. Sie spiegeln im Kleinen die Gedanken wieder, die wir im Grossen bei der Entwicklung des altchristlichen Bilderkreises hervortreten sehen. In flotten Zügen hat der Künstler von B das Bild seiner Phantasie an die Wand gezaubert. Der Maler von C, der dieses

[1] Die Erhöhung ist wohl dadurch hervorgerufen, dass unter dem Hinterdeck ein Verschlag angebracht war, in dem die Seeleute ihre Habseligkeiten, das Schiffsgerät, Wasser u. s. w. bargen. Vrgl. Breusing, Die Nautik der Alten, Bremen 1886, S. 39.

[2] Vrgl. Darwin, Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren. Deutsch von Carus, Stuttgart 1872, S. 293: „Eine überraschte Person erhebt oft die geöffneten Hände hoch über den Kopf oder mit einer Beugung der Arme nur bis zu gleicher Höhe mit dem Gesicht. Die geöffneten Handflächen sind nach der Person hingekehrt, welche dieses Gefühl verursacht, und die ausgestreckten Finger sind gespreizt." (Vrgl. die Gebärde des r. nackten Schiffers und des Steuermanns auf dem Skph. G. 307, 1.)

[3] V. Schultze, Studien S. 38.

als Vorlage benutzt, steht ihm überlegend gegenüber[1]. Er achtet schon auf allerlei Einzelheiten und giebt sich sichtlich Mühe, sein Schiff stattlich auszumalen. Für die Handlung schliesst er sich dem Text an und schneidet sie nach diesem zurecht. Man merkt, er hat die Hauptscene des Schiffsdramas ins Auge gefasst und ist bestrebt, diese der Erzählung nach Möglichkeit anzupassen. Der Künstler von D zeigt offenbar dieselbe Absicht, aber nicht zufrieden mit der biblischen Korrektheit seines Vorgängers, sucht er den Sturz des Propheten noch deutlicher herauszubringen. Was er aber an biblischer Treue gewinnt, verliert er an künstlerischer Freiheit. Er giebt dem Fahrzeug eine entgegengesetzte Richtung, verwendet die beiden Schiffer auf dem Vorderteile fast im Gegensinne und lässt die alleinstehende Figur des betenden Matrosen fort. Die Komposition erscheint steif und ist auch in der ganzen Katakombenmalerei ohne Nachfolge geblieben.

Mit den Darstellungen, in denen der engste Anschluss an die biblische Grundlage erreicht wird, treten wir aus dem Bereiche der Kallistkatakombe heraus. Wir finden in ihnen mit nur geringen Ausnahmen eine wortgetreue Wiedergabe des prophetischen Befehles: „Nehmt mich und werft mich in das Meer“[2]. Aber so eng begrenzt nun auch das dadurch gewonnene Schema erscheint, so lässt es gleichwohl noch Spielraum genug für eine mannigfache Gestaltung des Vorganges, die es ermöglicht, bestimmte Gruppen nach den einzelnen Cömeterien festzustellen.

Wir treten zunächst in die Priscillakatakombe ein, deren Fresken ihrer Mehrzahl nach noch der Frühzeit und Blüte der altchristlichen Malerei angehören. Unter ihnen finden sich vier mit dem Meerabenteuer unseres Propheten. Zwei von ihnen, das noch nicht publicierte unter V. 13 aufgeführte Gemälde, sowie G. 76, 1 (V. 14) werden noch der ersten Hälfte des III. Jhdts. angehören, die beiden anderen, das Deckenbild G. 78, 2 (V. 15)[3] und das Fresko G. 79, 1 (V. 16), werden später angesetzt werden müssen.

Alle diese Gemälde haben einen gemeinsamen Typus: Zwei Matrosen, die in Profilansicht sich einander zuwenden, werfen J. über Bord. Der eine hebt den Propheten senkrecht in die Höhe mit dem Kopfe nach unten, während der andere bemüht ist, dem

[1] Vrgl. V. Schultze, Studien S. 36.

[2] LXX (c. 1, 12): ἄρατέ με καὶ ἐμβάλετέ με εἰς τὴν θάλασσαν.

[3] Aus dem Deckengemälde, dem diese Scene angehört, hat der erste Kopist Ciacconio's „ein völlig neues Bild geschaffen“, s. Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopieen, Freiburg 1891, Taf. VIII, S. 20.

fallenden Körper die Richtung nach dem geöffneten Rachen des Untieres zu geben. Die Bewegungen der Schiffer verraten einen scharfen Beobachtungssinn und ein gutes Geschick der Wiedergabe. Die Neigung der Oberkörper nach vorn oder nach hinten, die breite Stellung der Beine, wo sie sichtbar sind, die gestreckte Haltung der Arme, die Wendung der Köpfe schildern in deutlicher Sprache die Anstrengung, die Last zu heben und hinabzustürzen. Ein leiser, doch wesentlicher Unterschied offenbart sich in den Bildern nur darin, dass die Gestalten der Seeleute auf den beiden ersten von den Knöcheln an in ihrer vollen Körperhöhe sichtbar sind, auf den beiden letzten nur mit ihren Oberkörpern. Wir haben darin gewiss ein Zeichen sinkenden Kunstvermögens zu erblicken.

Für die Katakombe der Jordani hat Wilpert in seinem verdienstlichen Werke über „die Katakombengemälde und ihre alten Kopieen" einen Rekonstruktionsversuch der Originalgemälde, die ausnahmslos zu Grunde gegangen sind, mit Hilfe der noch vorhandenen Kopieen des ersten Zeichners Ciacconio's[1] und Philipp de Winghe's[2] († 1592) unternommen. Der „Fünften Kapelle"[3] teilt er eine Darstellung mit dem Sturze des J. in das Meer zu, deren Abbildungen jedoch nicht miteinander übereinstimmen. Die Kopie Bosio's[4] verdient in Ansehung der oberflächlichen Art[5], mit der sein Zeichner die Gemälde wiedergab, am allerwenigsten Vertrauen. Gleichwohl hat sie Garrucci in seine Storia tav. 72, 1 (V. 19) aufgenommen, aber dem Coemeterium des Thraso zugeteilt. Ein Schiffer, zugleich der einzige Repräsentant der Mannschaft, hebt J. über Bord (n. l.) und wirft ihn in den offenen Schlund eines drachenähnlichen Kopfes, der aus dem Wasser hervortaucht[6]. Wir werden sehen, dass dieser Typus nur in der Katakombe von Peter und Marcellin zu finden ist. Die Kopie des ersten Zeichners Ciacconio's verdient ebenfalls keine volle Glaubwürdigkeit. Auch sonst kann man ihm nach den Untersuchungen Wilpert's „das Lob einer getreuen Wiedergabe der Originale" nicht zusprechen[7]. Er stattet das Schiff mit Mast,

[1] Im Cod. vat. lat. 5409; Wilpert, a. a. O., S. 4 Anm. 1.

[2] Seine Abbildungen sind indessen nicht mehr vorhanden. „Wir kennen sie nur durch Kopieen zweiter Hand", die sich in dem Cod. G. 6 der Bibliotheca Vallicellana befinden; Wilpert, a. a. O., S. 3 u. 12.

[3] A. a. O., S. 17.

[4] R. S., p. 527.

[5] Wilpert, a. a. O., S. 14.

[6] Diese verkürzte Darstellung des Tieres, das in der Malerei gewöhnlich in ganzer Gestalt erscheint, ist gewiss nur eine willkürliche Aenderung des Kopisten.

[7] Wilpert, a. a. O., S. 5.

Segel und drei Matrosen aus, von denen einer am Vorderteil des Fahrzeuges den Propheten ergreift und einem riesigen Fischrachen zuwirft. Dieser Typus ist aber, abgesehen von dem Fischkopf, der gewiss nur eine moderne Korrektur des antiken drachenähnlichen Ungeheuers ist, nur in dem Coemeterium Ostrianum üblich. Die getreueste Wiedergabe liegt entschieden in der Kopie DE WINGHE's vor, dem im allgemeinen das Zeugnis grosser Zuverlässigkeit ausgestellt werden kann[1]. Sie zeigt uns einen segellosen Nachen. Zwei Schiffer, im Dreiviertelprofil einander zugewandt, fassen J., jeder an einem Bein, und lassen ihn in den Schlund des unten harrenden Tieres (nach r.) hinabgleiten. In der Auffassung des Hauptvorganges steht diese Darstellung der aus der Priscillakatakombe V. 13 am nächsten. Es liegt nahe, einen Zusammenhang beider Cömeterien, die „kaum zehn Minuten" von einander entfernt liegen, hinsichtlich ihres Bilderschmuckes anzunehmen.

Die Maler in der Katakombe von Peter und Marcellin gehen in der Vereinfachung der Scene bis an die äusserste Grenze der Möglichkeit. Ein einziger Schiffer in einem Nachen hebt J. senkrecht in die Höhe und stösst ihn mit dem Kopfe zuerst in den Schlund des Tieres. So in dem Deckengemälde G. 54, 1 (V. 22) und dem zerstörten Fresko G. 51, 1 (V. 30). Die letzte Konsequenz dieses Abkürzungsverfahrens ist in dem Deckengemälde G. 52, 1 (V. 23) gezogen: Schiff und Schiffer sind weggelassen. Man sieht ein Meerungeheuer einen Menschen verschlingen, von dem nur noch der Unterkörper zu erblicken ist.

Die Entstehung dieser Gemälde wird in das Ende des III. oder an den Anfang des IV. Jhdts. zu setzen sein.

Eine von den bisherigen Darstellungen völlig verschiedene Auffassung tritt uns im Coemeterium Ostrianum entgegen. Das Früheste von den uns erhaltenen Fresken G. 64, 2 (V. 35) gehört nach LEFORT noch der zweiten Hälfte des III. Jhdts. an, das andere ihm verwandte G. 66, 2 (V. 41) ist der Zerstörung anheimgefallen. Den Mittelpunkt bildet bei beiden, wie auch sonst, das Selbstopfer des Propheten. Während dies aber z. B. in der Priscillakatakombe in der Weise veranschaulicht ist, dass J. wirklich von den Matrosen erfasst und kopfüber hinabgeschleudert wird, hängt er hier gleichsam zwischen Schiff und Rachen des Tieres, und zwar so, dass er auf G. 64, 2 mit den Knieen noch auf dem Bordrand, auf G. 66, 2 mit den Füssen auf den Schultern des einen Mannes ruht, während er mit beiden Händen schon in die Zähne des Ungeheuers greift. Bei

[1] WILPERT, a. a. O., S. 13.

dieser Gestaltung der Scene aber werden die beiden Matrosen, die sich mit J. zu schaffen machen, zu Helfern seines Sturzes, ihre Bewegungen darum ruhiger, weniger energisch. Auf G. 64, 2 erscheinen sie in fast steifer Haltung, sie legen die Hände einfach an die Unterschenkel des Propheten, während auf G. 66, 2 der am meisten r. sitzende Schiffer nur die eine Hand auf die Schulter seines vor ihm stehenden Genossen legt und die andere staunend erhebt.

Der dritte Schiffer, wohl als Kapitän gedacht, steht auf G. 64, 2 aufrecht, während er auf G. 66, 2 zu sitzen scheint, immer aber zeigt er, wie an den Hand- (G. 64, 2) und Kopfbewegungen zu erkennen ist, lebendigen Anteil an der Hauptscene.

Schliesslich enthält Ostrianum noch ein Gemälde G. 62, 1 (V. 39)[1], das bereits über das in der Katakombenmalerei übliche Schema hinausweist. Die Schilderung des wirkungsvollen Schiffsdramas ist unterblieben[2], die Bemannung auf einen einzigen Schiffer beschränkt, der am Vorderteil (n. r.) steht und zuschaut, wie der Prophet von dem Ungetüm (n. r.) ausgespieen wird[3]. Klingen hier bereits Eigentümlichkeiten hindurch, wie sie erst die Skph.-plastik kultiviert, so wird man mit Recht das Fresko in ihre Nähe rücken, seine Entstehung dem IV. Jhdt. zuschreiben können.

In der Katakombe des Thraso[4] hat sich an der Decke eines Ganges noch ein Jonascyklus von drei Scenen erhalten, von denen leider Abbildungen noch nicht vorhanden sind (V. 42). In einem Schiffe mit Mast und Segel befindet sich ein nackter Mann und wirft den Propheten nach l. über Bord. Ein Ungeheuer steht im Begriff, den ihm Zugeworfenen zu verschlingen. Der Typus scheint dem von Peter und Marcellin ähnlich zu sein.

Die Darstellung in der Domitillakatakombe G. 22, 3 (V. 45) zeichnet sich ebenfalls durch gewisse Besonderheiten aus. Mit den Gemälden in den soeben genannten Cömeterien stimmt sie darin überein, dass sie nur einen Schiffer mit dem Propheten sich befassen

[1] Ueber die Kopie d'Agincourts s. Wilpert, Röm. Quartalschrift V (1891), S. 337. Dazu Taf. XI—XII.

[2] Ueber Abkürzungen in der antiken Kunst s. O. Jahn, Darstellungen der Unterwelt auf römischen Sarkophagen. (Zu den Abbildungen im cod. Pighianus in Berlin, Fol. 47.) Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. Philolog.-hist. Classe VIII (1856), S. 274f.

[3] Der gebirgige Strand auf der Abbildung bei G. ist auf dem Original nicht mehr zu erkennen.

[4] Richtiger die Katakombe der Vigna Massimi genannt. Das Nähere über die Bezeichnung bei Wilpert, Katakombengemälde, S. 28.

lässt, weicht von ihnen aber darin ab, dass sie einen zweiten in die Scene als Steuermann einsetzt, den sie im Anschluss an die alttestamentliche Geschichte durch die nach vorn überhängende Beutelmütze als einen Orientalen charakterisiert. Denn das Schiff, das J. in Joppe bestieg, war ein phönizisches. Die Beziehung des Schiffers zu der Hauptscene erscheint aber schon lose. Nur insofern erkennen wir noch eine Teilnahme in ihm, als er beide Ruder aus den Händen hat entweichen lassen, mit dem Oberkörper sich nach vorn dem Beschauer zuwendet und den Kopf im Profil nach r. dem Genossen zukehrt. Durch seine Versetzung an das linke Schiffsende ist aber die Symmetrie der Komposition gestört. Um sie wiederherzustellen, hat der Künstler ein kleines Segel an dem vorderen Ende eingefügt. Wir sehen, auch diesem Maler, der schon der letzten Epoche der Katakombenmalerei[1] angehört, ist harmonische Abrundung des Bildes noch höchstes Gesetz.

Derselben Katakombe schreibt Garrucci noch ein zweites Fresko zu, das jedoch nach Wilpert aus der Soterisregion stammt[2]. Es ist uns nur noch in Abbildungen erhalten G. 35, 2 (V. 12). Verdienen diese Glaubwürdigkeit, so steht es den Typen von Peter und Marcellin und der Auffassung der Hauptscene in dem Domitillabilde am nächsten, unterscheidet sich aber von diesen durch einen charakteristischen Zug, der ebenfalls schon zu einer späteren Entwicklung überleitet. Der Schiffer hebt nicht wie dort, im Profil oder Halbprofil stehend, J. senkrecht empor, sodass die Beine in die Luft ragen, sondern in voller Front dem Beschauer zugekehrt, hält er ihn in wagerechter Lage, ihn am Leibe mit den Armen umklammernd, und schiebt ihn dem herankommenden Ungeheuer zu.

Zum Schluss sei noch einer merkwürdigen Gruppe von Bildern biblischen Inhalts gedacht, die de Rossi und sein Bruder 1865 in einem Cubiculum unter der via Salaria vecchia entdeckten (V. 52). Sie stammen nicht von kunstgeübter Hand, sondern sind mit groben, ungeschickten Pinselstrichen auf die Wand hingeworfen[3]. Unter ihnen gewahren wir auch zwei J.-bilder. Die Schiffsscene hat in typologischer Hinsicht in der Malerei nicht ihres gleichen. Auffällig ist der Zweimaster und die Vierzahl der Matrosen. Zwei

[1] Mit Recht verlegt Lefort, Chronologie Nr. 88, das Gemälde in den Anfang des IV. Jhdts.

[2] Katakombengemälde, S. 24.

[3] Bull. di archeol. crist. 1865, S. 3: Improntate di quell' ingenua spontaneità ed irriflessione, e di quella vivace allusione ai fatti contemporanei, che danno un singolare pregio a siffatte puerili e volgari caricature.

Schiffer werfen J. über Bord einem Untiere zu, von dem nur der Kopf sichtbar ist. Je ein Matrose sitzt am Steuer und am Vorderteile des Fahrzeuges.

Haben wir bisher vornehmlich die Centralscene auf dem J.-schiff zum Gegenstand unserer Betrachtung gemacht, so wollen wir nunmehr die übrigen Bildelemente näher ins Auge fassen.

Die geringe Zahl der Schiffer, die auf den römischen Katakombengemälden[1] nicht die Dreizahl übersteigt, während wir nach dem biblischen Bericht eine grössere Anzahl von Matrosen voraussetzen dürfen, erklärt sich ohne weiteres aus räumlichen wie symmetrischen Rücksichten. Mit Vorliebe wählen die Künstler die Zwei- und Einzahl der Schiffer. Entscheiden sie sich für die Dreizahl, so charakterisieren sie den einen als Steuermann, indem sie ihm einen gesonderten Platz zuweisen und ihn durch ein massvolles Gebärdenspiel und durch die Kleidung[2] auszeichnen.

Die Seeleute sind überall ebenso wie J. unbekleidet dargestellt, mit Ausnahme der Gemälde in der Sakramentskapelle B und des Steuermannes auf dem Domitillabilde G. 22, 3 (V. 45). Wenn hierbei auch die Freude der Antike an idealer Nacktheit mitgesprochen haben mag, so ist in unserem Falle dennoch mit Millin[3] der wesentliche Grund für die Bevorzugung der nackten Gestalten in der Beobachtung der Wirklichkeit zu suchen. So sieht man auch auf antiken Schiffsdarstellungen, wie z. B. auf dem Torloniarelief[4], nackte Matrosen auf den Rahen hocken und im Tauwerk klettern.

Das offenbare Missverhältnis der Schiffergestalten zu den Massen der Fahrzeuge ist weder durch eine technische Ungeschicklichkeit noch durch einen noch nicht genügend entwickelten Sinn der Künstler verschuldet; sie ist vielmehr auf Rechnung einer Kunstsitte zu setzen, die sich noch weit über die altchristliche Zeit hinaus erhalten hat. Den Künstlern kommt es auf die Handlung an, die Angabe der Oertlichkeit, in der sich dieselbe vollzieht, sinkt zu einem accessorischen Element herab.

---

[1] Bis auf die soeben erwähnte rohe Malerei.

[2] Z. B. G. 22, 3.

[3] Voyage dans les départemens du midi de la France, Paris 1808, t. III, c. 95, p. 528: Die Matrosen sind nus, afin d'être plus en état de faire les manoeuvres nécessaires pour échapper à l'horrible tempête qui menace leur vie.

[4] Abgeb. bei Baumeister, a. a. O. (III), S. 1624, Abb. 1[illegible]8. Vrgl. auch Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs, Berlin 1890, II, pl. LII, 142a 141. Breusing, a. a. O., S. 50.

Die Ausstattung der Schiffe[1] verrät die grösste Mannigfaltigkeit der Formen und ein volles Verständnis des seemännischen Lebens und Handwerks.

Auf dem Schiffe in der Kammer B, G. 4, 2; 5, 4 (V. 4) sehen wir das gefelderte[2] Hauptmastsegel in zwei Bauschen unter der Rahe aufgeholt. Von den Enden der Rahe, den Nocken, fahren zwei Taue zur Mastspitze, die Topnanten, die der Rahe ihre Stellung zum Mastbaume geben und zugleich zur Befestigung eines dreieckigen Segels dienen[3]. Der Mastbaum selbst wird von je zwei Haupttauen[4] gehalten, von denen die zwei der Steuerbordseite an Rippenköpfen befestigt, die der Backbordseite kaum mehr zu erkennen sind. Das weit ausladende vordere Schiffsende trägt eine Gabel, die wohl zur Befestigung von Tauen oder zur Aufnahme des niedergelegten Mastes[5], vielleicht auch nur zur Verzierung[6] dienen mag. Der Hintersteven zeigt einen schräg eingestellten Flaggenstock mit gemustertem Wimpel.

Eine reichere Ausschmückung des Rumpfes und eine kompliciertere Takelung zeigen die beiden Schiffe in den Kammern C und D. Durch Hennegatten fahren in dem Fresko von C, G. 6, 2 (V. 5) die beiden Steuerruder[7] zu Wasser, über Bord stehen die Rippenköpfe hinaus, das Hinterdeck läuft in Stufen hinan, sodass der auf ihm sitzende Schiffer in voller Figur sichtbar wird, ebenso wie der auf der erhöhten Back stehende. In drei Buchten ist das Hauptsegel an der halb Mast herabgelassenen Rahe aufgezogen, die Gordings, durch die man das Segel emporgeholt hat, laufen als parallele Linien am Segeltuch bis zur Rahe. Haupttaue halten den Mast. Je vier Topnanten gehen von der Rahe zu dem auf dem Bilde nicht dargestellten Mastkopf, von denen die inneren wohl nur den

[1] Ueber Schiffsdarstellungen in der Antike s. auch Assmann, Artikel „Seewesen“ bei Baumeister, a. a. O. (III), S. 1593—1639.

[2] Das schachbrettartige Muster rührt von den Lederstreifen her, die auf das Segel genäht waren, um seine Haltbarkeit zu verstärken. Baumeister, a. a. O.

[3] Wie es in der römischen Kaiserzeit bei den grössten Kauffahrern angewandt wurde; Breusing, a. a. O., S. 85.

[4] Breusing, a. a. O., S. 55 schlägt für Wanten die Bezeichnung Haupttaue vor. Wanten sind Strickleitern.

[5] Die Mastscheere befindet sich indes gewöhnlich auf dem Hinterschiff.

[6] Vrgl. die Naumachie auf dem pompejanischen Wandgemälde, abgeb. bei Baumeister, a. a. O. (III), Tafel LIX.

[7] Die beiden Steuerruder wurden unabhängig von einander von zwei Leuten gehandhabt, die aber in genauer Uebereinstimmung handelten. Breusing, a. a. O., S. 98.

Zweck haben, dass die auf der Rahe beschäftigten Seeleute sich daran festhalten[1]. Das Topsegel selbst aber ist nicht entfaltet. Alles deutet somit auf Sturm, mit dem das Schiff zu ringen hat. Der Vorsteven trägt noch einen schräg eingestellten Bootsmast[2] mit länglichem Rahesegel und mit Topnanten[3].

Geschwungener erscheint der Schiffsrumpf auf dem Bilde in D, G. 9, 2 (V. 6), der bis zum tiefsten Kielpunkt über der Wasserfläche sichtbar ist, sodass es den Anschein hat, als ob das Schiff schaukele. Im Unterschiede von seinem Vorbild in C sind nur zwei Bauschen unter der Rahe zu sehen, ist das Bootsmastsegel gereft und die Back mit quergelegten Latten verziert, die wohl einen Geländerumgang bezeichnen sollen, wie er häufig auf antiken Monumenten wahrzunehmen ist[4]. Beachtenswert ist der steile Anstieg des Vorderschiffes und auf dem Hintersteven das Kreuz. De Rossi will darin das christliche Symbol erkennen. Aber die Annahme eines solchen hat in so früher Zeit alle Wahrscheinlichkeit gegen sich[5]. Vielmehr gehört es zu dem Schiffsapparat und dient als Flaggenstock[6].

Gegen diese drei Segler erscheinen die in den übrigen Cömeterien zierlich und einfach. Das Wohlgefallen an einem stolz daherfahrenden Schiffe und die Liebe zu einer Durchführung im Einzelnen schwinden in gleichem Verhältnis mit dem wachsenden Bestreben, zu kürzen und nur anzudeuten.

Von den Fahrzeugen in den Priscillafresken zeigen G. 76, 1 (V. 14) und G. 79, 1 (V. 16) schon die Form des einfachen Nachens, aber noch Mast, Tauwerk und Segel, dagegen keine Ruder. Das Fahrzeug G. 78, 2 (V. 15), dem das Segel fehlt, hat dagegen deren vier aufzuweisen, zwei Back- und zwei Steuerbordruder. Auf der unter V. 13 genannten Darstellung erblickt man links am Schiffs-

[1] So Breusing, a. a. O., S. 66.

[2] Auch Krahemast genannt, der auf Handelsschiffen zugleich zum Laden und Löschen diente. So Breusing, a. a. O., S. 82.

[3] Die Seeleute kürzten damals die Segelfläche am Unterrand, aber „nur dann, wenn der Wind so stark war, dass sein Druck auf das ganze Segel diesem selbst oder der Rahe oder dem Maste gefährlich wurde. Die Rahe selbst konnte darum bis zum Top des Mastes aufgeheisst bleiben. Wurde der Wind noch heftiger, so wurde die Rahe auf die halbe Masthöhe herabgefiert". Breusing, a. a. O., S. 64. Unsere Seeleute kürzen die Segel am Oberrande.

[4] Vrgl. das Schiff bei Breusing, a. a. O., S. 50.

[5] Vrgl. V. Schultze, Archäologie, S. 266 Anm. 5.

[6] Ein Doppelkreuz trägt z. B. das Schiff auf einer Votivtafel, die in der Gegend des Poseidonhaines bei Korinth gefunden wurde; Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung in Berlin, Nr. 831. Vgl. auch Baumeister a. a. O. (III), S. 1603 Fig. 1666. — V. Schultze, Studien S. 84.

bauch eine Geniengestalt, die als das einzige Beispiel eines derartigen Schmuckes in der Katakombenmalerei Beachtung verdient. Auf antiken Schiffen sind solche Verzierungen nicht selten, bevorzugt sind Götterbilder, Personifikationen und Tierfiguren[1].

Dem letzten Schiffe mit Takelwerk begegnen wir im Coemeterium Ostrianum G. 64, 2 (V. 35). Alle übrigen Fahrzeuge haben nur noch die Form eines Nachens, der bald lang gestreckte, bald lebhafter geschwungene Planken zeigt G. 66, 2 (V. 41), G. 54, 1 (V. 22), dessen Enden entweder spitz nach aussen umbiegen G. 51, 1 (V. 30), in Schwanenköpfe[2] auslaufen G. 54, 1 (V. 22), oder in einer nach hinten eingerollten Spitze endigen G. 22, 3 (V. 45)[3].

Das Meer, dessen Wellen das Schiff durchschneidet, ist mit groben Strichen von bläulichgrüner Farbe angedeutet. In den meisten Fällen erscheint es in Ruhe oder leise gekräuselt. Besonders wirkungsvoll tritt es uns als sturmbewegte Flut in der Sakramentskapelle B, G. 4, 2; 5, 4 (V. 4) entgegen, gewiss in beabsichtigtem Gegensatze dazu aber als stille glatte Wasserfläche in der Kammer C, G. 6, 2 (V. 5), obwohl die aufgeholten Segel und die gestrichene Rahe die Vorstellung wecken sollen, dass das Schiff mit dem Sturm zu kämpfen habe. Die einander widersprechenden Motive sind aber nicht ohne Absicht gewählt. Wenn nach der alttestamentlichen Erzählung der Entschluss des Propheten, sich zu opfern, durch das Ungestüm veranlasst war und zugleich die Wirkung erzielte, dass das Meer ruhig wurde, so beabsichtigte der Künstler, beide Momente, Sturm und Stille, zugleich zu veranschaulichen. Anfang und Schluss einer Begebenheit, Ursache und Wirkung sehen wir häufig in der auf Kürze hindrängenden altchristlichen Malerei mit einander zur Darstellung gebracht: so z. B. in der wunderbaren Speisung, wo die Handlung des wunderthätigen Herrn sich scheinbar an den bereits in Körben gesammelten Broten vollzieht, oder in der Darstellung des Sündenfalles, wo das Eingehen auf die Versuchung zugleich mit seiner Folge, dem erwachten Schamgefühl, verbunden wird. Die Beispiele für derartige Prolepsen liessen sich leicht vermehren[4].

Nach unserem Gange durch das unterirdische Rom treten wir

[1] Vrgl. Baumeister, a. a. O. (III), S. 1614. — Das Bild der Dioskuren zierte das Schiff des Apostels Paulus; Apostelgesch. 28 11.

[2] So sieht man einen Schwanenkopf an einem Nachen bei Mori, Museo Capitolino, Stanza del Canopo, tav. 12.

[3] Für diese Einzelheiten bin ich leider allein auf die Abbildungen bei G. angewiesen.

[4] Vgl. Breymann, a. a. O., S. 28.

nunmehr eine Wanderung in die römischen Provinzen an, zunächst zu den Gestaden des Mittelmeeres.

In Syrakus sind 1894 bei den dort vorgenommenen Ausgrabungen mehrere J.-bilder teils von Orsi, teils von Führer entdeckt worden[1].

In der Nähe von Cagliari auf Sardinien ist 1888 bei Steinbruchsarbeiten ein stattlicher Kauffahrer[2] in einem Arkosolium zu Tage getreten (V. 54), der, wie es in einer Hafenstadt nicht anders zu erwarten ist, von einer eingehenden Kenntnis des Schiffsapparates und von besonderer Sorgfalt in der malerischen Ausführung Zeugnis ablegt, und, als ob der Maler sich mit einem Schiff nicht habe begnügen können, noch ein zweites, das der Menschenfischer, als Pendant erhalten hat.

Die Form des J.-schiffes ist eine andere als die römische, langgestreckt, mit gerader Bordlinie und scharf nach vorn laufendem Kielprofil. Kräftiger sind die beiden Steuerruder als dreiblättrige Schaufeln gestaltet, die durch Hennegatten ins Wasser gehen. Interessant ist die cagliarische Darstellung vor allem durch den Einblick, den sie uns in die Handhabung des Tauwerkes durch die Matrosen gewährt. Auf dem Heck, das mit einem schwanenhalsähnlichen Zierat geschmückt ist, sitzt ein Schiffer nach r. im Profil, der durch Brasse und Schoote die Stellung der Rahe und des Segels regelt. Ein zweiter, der sich nach ihm umwendet, wahrscheinlich, um einen Befehl entgegenzunehmen, ist ebenfalls mit Tauen beschäftigt; staunend erhebt ein Dritter, der von allen am meisten rechts stehende (e. f.), die Hände. Die drei übrigen in der Mitte des Schiffes machen sich mit dem Propheten zu schaffen[3]. Dieses Motiv, sowie der mit dem Kopf und nicht mit den Händen in den Rachen des Tieres geratende J.[4], weiter die grosse Zahl der Matrosen und ihre Bekleidung sind in Rom unbekannte Auffassungen. Wir schliessen daraus, dass der sardinische Maler den römischen Typus wohl gekannt, aber in selbständiger Weise mit

---

[1] Nach einer brieflichen Mitteilung des Herrn Dr. Joseph Führer.

[2] Die Publikation im Bull. di archeol. crist. 1892 nach Vivanet's Zeichnung ist fehlerhaft. Ich folge der Skizze und Beschreibung des Herrn Dr. Arnold Breymann.

[3] Auf der Kopie Vivanet's sind im Ganzen nur fünf Matrosen zu sehen. — Die Details von zwei Schiffern dieser Mittelgruppe sind nicht mehr zu unterscheiden.

[4] Von ihm ist nur Kopf und linker Arm erhalten. Vivanet hat aus dem Schwanzende des Ungeheuers den fallenden Jonas gemacht.

Hinzunahme einzelner neuer, der Wirklichkeit abgelauschter Züge ausgestattet hat.

DE ROSSI verlegt die Malerei ins Ende des III. Jhdts.

Dass wir in einem Binnenlande, wie im alten Pannonia inferior, weniger Verständnis für eine Schiffsdarstellung antreffen, ist natürlich. So spricht aus dem J.-bilde, das man hier in dem heutigen Fünfkirchen an der Wand einer altchristlichen Grabkammer gefunden hat, die höchste Naivität (V. 55).

Mit ein paar Linien sind die Umrisse des Schiffes, Mast und Taue angegeben. Von Bord aus schauen zwei nackte Männer, die Köpfe gegen einander neigend, neugierig dem Fallenden nach, dem wohl der Linke, wie der über Bord hängende Arm vermuten lässt, noch den letzten Stoss versetzt hat. J. und der grosse Fisch aber sind durch Abfallen des Stuckes zerstört. Nach der Technik der in der Kammer befindlichen Gemälde und dem Monogramm Christi zwischen zwei Aposteln gehört das Bild dem Ende des IV. Jhdts. an.

Ziehen wir die Summe unserer bisherigen Untersuchung. Für jedes der römischen Cömeterien waren wir imstande, einen besonderen Typus nachzuweisen, und in Kürze seien die Eigentümlichkeiten jedes der Hauptkatakomben hier noch einmal zusammengestellt:

Kallist:

Zuerst freie Wiedergabe der biblischen Erzählung, dann zunehmende Annäherung an den mit den Worten: „Nehmt mich und werft mich ins Meer“ gekennzeichneten Moment. Schwanken in der Zahl der Matrosen, grosse Fahrzeuge mit stattlicher Ausrüstung.

Priscilla und Jordani:

Wörtliche Wiedergabe des prophetischen Befehles. Stets zwei Schiffer, beide in die Haupthandlung eingreifend. J. senkrecht emporgehoben und kopfüber hinabgestürzt. Vereinfachung des Schiffes.

Peter und Marcellin:

Die Darstellung so knapp wie nur möglich: stets nur ein Mann Besatzung, wörtliche Wiedergabe des prophetischen Befehles. Das Fahrzeug ein einfacher Nachen.

Ostrianum:

Vorliebe für die Dreizahl der Matrosen, von denen zwei sich mit dem Propheten befassen, einer als Steuermann gekennzeichnet

ist. Der Prophet hängt zwischen Schiff und Tier. — Eine dritte Darstellung weist über den Katakombentypus hinaus.

Domitilla:

Lockerung des Katakombentypus: zwei Schiffer, aber nur einer mit J. beschäftigt, der andere charakteristisch ausgezeichnet.

Das Ergebnis ist von allgemeiner Bedeutung. Zum ersten Male sind an einem Beispiel in grösserem Umfange für die Hauptkatakomben bestimmte Kunstüberlieferungen nachgewiesen worden, die ihre Erklärung allein in der Art des Betriebes der Grabmalerei finden. Die christliche Gemeinde besass in der Form von collegia funeraticia ihre Begräbnisstätten[1], ebenso wie die zahlreichen anderen Genossenschaften im römischen Reiche[2]. Jeder dieser Vereine, die es sich zum Zweck setzten, ihren Gliedern ein anständiges Begräbnis zu verschaffen, führte seinen Namen entweder nach einer Gottheit, einem Stifter oder Wohlthäter[3]. Die Bekenner des neuen Glaubens freilich hatten allen Grund, die christliche Bezeichnung ihrer Vereine zu vermeiden. Nach DE ROSSI gaben sie ihnen den Namen collegia fratrum. Diese waren nun entweder aus Familiengräbern einzelner reicher Christen hervorgegangen[4] oder auch aus den Begräbnisvereinen einzelner Gewerbe[5] und Stände. Diese Kollegien brauchten besondere Leute, welche die Bestattung übernahmen und leiteten[6], hatten geschulte Männer nötig, Fossoren, die den Bau

---

[1] NEUMANN, Der römische Staat und die allgemeine Kirche bis auf Diokletian, Bd. I, Leipzig 1890, S. 108.

[2] Einen vollständigen Ueberblick über die bis jetzt bekannten collegia giebt SCHIESS, Die römischen collegia funeraticia nach den Inschriften, München 1888. — Nach dem Religionsbekenntnis der collegia fragte der Staat nicht, zur Gründung eines Kollegs bedurfte es nicht einmal einer besonderen Erlaubnis, es war nur eine Anzeige nötig. Darüber NEUMANN a. a. O. Anders V. SCHULTZE, De christianorum veterum rebus sepulcralibus, Gothae 1879.

[3] SCHIESS a. a. O. — KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 37.

[4] Vrgl. DE ROSSI, R. S., I, p. 109. Die Inschrift: Restutus fecit ypogeu [!] sibi et suis fidentibus in domino. — Bull. di archeol. crist. 1865, p. 54: Valerius Mercurius bestimmt ein Grab für sich und seine Freigelassenen und für ihre Nachkommenschaft, soweit sie sich zu seiner Religion bekennen (at religionem pertinentes meam). Ueber diese Inschrift MOMMSEN, Die Katakomben Roms. Im neuen Reich 1871, Nr. 4, S. 116f.

[5] Collegia opificum genannt, vrgl. SCHIESS a. a. O., S. 33.

[6] Die sogen. libitinarii; sie lieferten den zum Begräbnis erforderlichen Apparat, führten Listen über die Bestattungen u. s. w. Vrgl. VOIGT, Privataltertümer und Kulturgeschichte, 1893, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften von J. v. MÜLLER, IV, 2, S. 384 Anm. 86.

der unterirdischen Gänge und Kammern ausführten[1], und Maler, die für die Ausschmückung sorgten. An diesen letzteren wird es den Vereinen von Anfang an nicht gefehlt haben. Werden doch gerade sie als zu dem Stande gehörig hervorgehoben, in dem das Christentum die meisten seiner ersten Anhänger zählte[2]. Einmal wird sogar ein Maler gleichbedeutend mit Sklave genannt[3]. Die gesonderte Entwicklung der Vereine bedingte schliesslich gewisse Eigentümlichkeiten, die sich von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzten. An den Bildern des J.-schiffes hatten wir solche charakteristischen Unterschiede wahrgenommen, und ein Spiegelbild jener Verhältnisse im Kleinen entdecken können. Andrerseits lässt sich nicht leugnen, dass die Gemälde die engste Verwandtschaft unter sich zeigen, allein es fehlen uns die Mittel, den Urtypus, von dem sie ausgegangen sind, näher zu bestimmen.

Cap. 6. Die Rettung des Propheten.

In der betrachteten Gruppe von Denkmälern haben die altchristlichen Künstler in freier Behandlung der biblischen Erzählung zwei zeitlich getrennte Momente inhaltlich zusammengezogen, indem sie den Propheten unmittelbar der Gewalt des gierigen Ungeheuers übergeben lassen, während in dem Berichte die Bestellung des Fisches durch Gott als ein besonderer Akt dem Sturze des J. ins Meer folgt. Der Rettung aus dem Leibe des Untieres widmen sie eine eigene Scene im Anschluss an den Wortlaut des Textes: Gott befahl dem Fisch, J. ans Land zu speien.

Wenn wir bei dieser Darstellung charakteristische Merkmale für die einzelnen Katakomben nicht wahrzunehmen vermögen, so hat das in der Einfachheit der Komposition seinen natürlichen Grund. Sie schloss eine Variierung des Vorganges etwa durch Aenderung der vorhandenen Bildelemente oder durch Einstellung neuer innerhalb des gegebenen Rahmens, der nun einmal streng gewahrt wurde, von vornherein aus.

---

[1] Vrgl. V. Schultze, Katakomben, S. 29.

[2] Vrgl. die Inschriften von Malern, C. J. L. VI, 2: 9786—9794. — Digg. VI, 1, 28. Darüber Friedlaender, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine, 6. Aufl., Leipzig 1888 bis 1890, 3 Bde., III, S. 295ff. — Ueber die Stellung des Christentums zur Sklaverei s. Overbeck, Studien zur Geschichte der alten Kirche, Heft 1, Schloss-Chemnitz 1875, besonders S. 167ff. Theodor Zahn, Sclaverei und Christentum in der alten Welt. (= Sammlung von Vorträgen für das deutsche Volk, hersg. von Frommel u. Pfaff, Heidelberg 1879ff., I, S. 163ff. [23ff.]).

[3] Artemidor. Onirocrit. IV, prooem., ed. Hercher, p. 201, 2.

An der Spitze dieser Reihe steht das überhaupt älteste Bild, welches bisher aus dem J.-cyklus bekannt geworden ist, G. 2, 2—4 (V. 3). Es befindet sich in einer der Lucinakrypten als Schmuck eines schmalen Saumes zwischen zwei Lokulusgräbern.

J. liegt auf der Erde langgestreckt n. l., hat den Oberkörper ein wenig durch den aufgestützten l. Ellenbogen gehoben, während die R. auf dem Knie des leise angezogenen Beines ruht, und schaut nach vorn. Die beiden folgenden Wandstreifen unter ihm, durch Lokulusgräber von einander getrennt, sind mit einem Ketos und einem Delphin geziert.

Die Dekoration der ganzen Kammer trägt den Charakter höchsten Alters; sie ist von klassischer Schönheit und hält einen Vergleich mit pompejanischen Wandgemälden vollkommen aus, sodass DE ROSSI und WELCKER kein Bedenken trugen, sie noch dem Ende des I. Jhdts. zuzuschreiben[1].

Die übrigen Darstellungen dieser Gruppe stimmen bis auf geringe Einzelheiten alle überein: dasselbe Tier, das in der ersten Scene den Propheten auffing, giebt ihn in dieser zurück. In den meisten Fällen ist es den Malern vorzüglich gelungen, die Macht der Ausstossung durch die Windungen des Körpers, die vorgelegten Tatzen, auf welche das Tier sich stützt, die emporgestreckte Schwanzflosse, die steif nach vorn gelegten Ohren und sich sträubenden Haare am Ober- und Unterkiefer zu veranschaulichen. Das Ungeheuer ist stets — mit wenigen Ausnahmen[2] — in seiner ganzen Länge sichtbar.

Ueber seinen Ursprung besteht kein Zweifel. Ein Gebilde der schöpferischen Einbildungskraft der Alten, war es wegen seiner phantastischen Form, wegen der gefälligen und geschmeidigen Linien ein überaus beliebtes Zierstück in der römischen Antike geworden. Allenthalben konnte man es sehen an den Wänden der Häuser[3] und Grabkammern[4], an Steinsärgen[5] und anderen Werken der Bild-

---

[1] DE ROSSI, R. S., I, S. 321f.: Basta gittar l'occhio sopra le tavole per avvedersi del classico stile e dell' arcaica arte cristiana di questi affreschi.

[2] Die wohl auf Rechnung der Kopisten zu setzen sind.

[3] Vrgl. Le pitture antiche d'Ercolano, Napoli 1757, II, 169, 21, 181, 201, 305, 317. III, 121, 285. V, 273.

[4] Monumenti inediti pubblicati dall' Instituto di corrispondenza archeologica, Roma 1829ff., VI, tav. 43, 44. Darüber PETERSEN, Sepolcro scoperto sulla via Latina, Annali 1860, S. 348ff.

[5] CLARAC, Musée de sculpture antique et moderne, Paris 1826—27, II, 208, 195 cf. 113, 65. 206, 194. 207, 196, 198. 224, 83. — BAUMEISTER a. a. O. (I), Abb. 551 (am Sockel des Sarkophages), 759; (II), Abb. 1216.

hauerkunst[1], als Schmuck von Brunnen[2] und Bädern[3]. Und die christlichen Künstler, die der heiklen Frage, welcher Art der Fisch gewesen sei, der einen Menschen tagelang in seinem Innern beherbergt habe, weniger ängstlich gegenüberstanden als die gelehrten Ausleger[4], ergriffen das phantastisch geformte Wesen als ein glückliches Muster für ihren Vorwurf, wählten aber von den Meertieren, wie sie sich z. B. auf dem Hochzeitszug des Poseidon und der Amphitrite oder sonst auf den Nereidenreliefs beisammen finden[5], nur dasjenige, welches einem Meerdrachen ähnlich, der Vorstellung nicht widersprach, dass es in der That einen Menschen verschlingen könne[6]. Die alttestamentliche Erzählung selbst in ihrer griechischen Uebersetzung, welche die hebräische Bezeichnung דָּג גָּדוֹל mit κῆτος[7] wiedergiebt, bot den Künstlern für die Spezialisierung des Meerwesens keinen Anhaltspunkt.

Jonas erscheint stets nackend in dem Augenblick, wo er von dem Ungetüm ausgestossen wird. Mit dem Oberkörper schwebt er bereits in der Luft, die Arme im Fluge nach vorn ausstreckend[8], während er mit dem Unterkörper noch im Rachen des Tieres steckt.

[1] Z. B. das Relief mit dem Hochzeitszug des Poseidon und der Amphitrite, abgeb. Overbeck, Griechische Kunstmythologie, Leipzig 1871f., Taf. 13, 16. Vrgl. Friederichs-Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke, Berlin 1885, Nr. 1856.

[2] Z. B. die Marmorgruppen von Nereiden, die auf Seepferden sitzen, abgeb. Clarac, a. a. O., IV, 747, 1805.

[3] Hier besonders in Mosaik. In den Caracalla-Thermen stehen rings an den Wänden Fragmente derartiger phantastischer Seewesen.

[4] Nach Bochartus, Hierozoicon, rec. Rosenmüller, Lips. 1796, III, S. 687ff. sei der Fisch ein canis carcharias gewesen. Ihm folgt Keil a. a. O. S. 284. — Ueber den Fisch handelt ausführlich auch Garrucci in seiner Ausgabe des Joannes l'Heureux (Macarius), Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores, 1856, S. 211ff., excursus de hedera et de pisce Jonae. — Eichhorn, Einleitung ins A. T., Göttingen 1824, 4. Aufl., IV, S. 338 führt das Erlebnis eines Matrosen an, der im Mittelmeer über Bord fiel, von einem Seehund in seinen weiten Rachen genommen und wieder ausgespieen wurde. — Luther erklärte das Tier für einen Walfisch.

[5] Man sieht auch die Seetiere allein, so auf einem Gemälde, de Rossi, R. S., II, tav. XXV, 5 und auf dem Sarkophagdeckel G. 396, 13: Delphin, Panther, Ziegenbock, Pferd, ähnlich auf einem Relief im Vatican (Cortile di Belvedere). Ueber ihre Bedeutung s. Petersen a. a. O.

[6] Damit fällt natürlich die absonderliche Vermutung von Kraus, R. S., S. 282, dass die altchristlichen Künstler dem Seetiere deshalb eine so abscheuliche Gestalt gegeben hätten, um in ihm im Gegensatz zu dem Heiland, dem wahren „Fisch“ (ΙΧΘΥC), den Tod zu symbolisieren.

[7] Ebenso heisst der Fisch Matth. 12 40.

[8] Bottari erklärt die Armbewegung für eine Gebärde des Betens.

Gewöhnlich erscheint er als ein Jüngling, in zwei Fällen als Knabe, so in dem Priscillagemälde (V. 13) und an einem Arkosolgrabe in Peter und Marcellin, G. 56, 1 (V. 26).

Die Oertlichkeit des Vorganges wird von den Künstlern entweder, dem alttestamentlichen Text entsprechend, an die Küste verlegt[1], oder, so gewöhnlich, auf das offene Meer, ohne Andeutung des Landes. Die Scene an sich genügt eben schon zur Veranschaulichung des Gedankens. Auf dem Gemälde in der Sakramentskapelle C, G. 6, 3 (V. 5) hat man einen Turm mit Thor erkennen und darin eine Anspielung auf die Stadt Ninive finden wollen[2]. Der vermeintliche Turm aber gleicht mehr einem Vorgebirge oder einer Klippe, die angebliche Thür einem Schatten.

Die wirkungsvollste Scene bietet das Gemälde im Coemeterium des Thraso G. 73, 1 (V. 43). Unter zerrissenen Wetterwolken speit das Ungetüm den Propheten aus[3].

Inhaltlich, wenn auch nicht formell, gehört in diese Gruppe noch eine Darstellung, deren Betrachtung darum den Schluss dieses Teiles bilden soll.

J. am Meeresufer wird uns in einem Arkosolgemälde der Hermeskatakombe G. 83, 2 (V. 49) gezeigt.

Der Prophet schreitet in voller Frontansicht vom Gestade landeinwärts, die Hände nach Orantenweise zum Gebet erhebend, gewiss zum Dank für seine wunderbare Rettung von dem Tiere, das hinter ihm nur mit dem Kopf aus den Wellen hervortauchend sichtbar wird.

Vergleicht man diese J.-gestalt mit dem korrespondierenden Bilde des sein Bett mit halberhobenen Armen auf dem Rücken tragenden Gichtbrüchigen, so kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass der Künstler mit dem dankenden J. diesem nur eine Figur in ähnlicher Körperhaltung gegenüberstellen wollte. Dass er sich zum Schmucke seiner Bildfläche gerade unseren Propheten erkor, kann zugleich als ein beachtenswertes Zeichen seiner Beliebtheit gelten.

---

[1] G. 22, 4 (V. 45), G. 56, 1 (V. 26).

[2] Gegen die seltsame Annahme Garrucci's, dass dieser Turm dem Hirten des Hermas entnommen sei, hat sich schon V. Schultze, Studien, S. 75 gewandt.

[3] Die Wolkenringe erscheinen auf der Abbildung bei Roller a. a. O. (I). pl. XLVI, 1 als springende Delphine.

Cap. 7. Jonas unter der Kürbislaube.

In dieser Gruppe von Darstellungen werden sich fünf (bzw. acht) verschiedene Klassen unterscheiden lassen, von denen jede ihren eigentümlichen Typus enthält und darum auch eine gesonderte Betrachtung erfordert. Aus ihnen hebt sich durch frühes Auftreten, Zahl und Bedeutung diejenige Reihe von Denkmälern heraus, die uns den unter der Kürbislaube ruhenden Propheten vor Augen stellen. Von dieser Scene sei darum zuerst die Rede[1].

a) Der ruhende Jonas.

Wir treffen ihn fast in allen bedeutenderen Katakomben an, in denen uns überhaupt noch Gemälde erhalten sind, und zwar in den Hauptformen übereinstimmend. Er liegt langgestreckt, den einen Fuss über den anderen schlagend, und stützt sich auf den Ellenbogen des einen Armes, während er den anderen auf das Haupt legt. Bald ruht er auf ebener Erde G. 76, 1 (V. 14), bald auf einer kleinen Erhebung G. 56, 1 (V. 26) im Schatten der Kürbislaube. Der Körper erscheint gewöhnlich im Halbprofil, etwas auf die Seite nach vorn geneigt, der Kopf bald in voller Frontansicht oder nach rückwärts gewandt und im Profil sichtbar G. 76, 1 (V. 14). Zuweilen hat er auch beide Beine neben einander gelegt, das eine bald weniger, bald mehr angezogen G. 78, 2 (V. 15)[2].

Ueber den Charakter der Gesichtszüge wird sich wohl in den allerwenigsten Fällen etwas Bestimmtes aussagen lassen. Ist doch meistens nicht einmal mehr zu entscheiden, ob die liegende Gestalt die Augen geschlossen oder offen halte! Den Katakombenmalern kam es auch gar nicht darauf an, die Seelenstimmung durch den Gesichtsausdruck zur Anschauung zu bringen. Ihr Streben war vielmehr darauf gerichtet, die Umrisse der Figuren kräftig hervortreten zu lassen und durch die typischen Gesten, die in der antiken Kunst unverändert wiederholt wurden und jedermann bekannt waren, sich

[1] Die Unsicherheit in der Auffassung dieser Gruppe rührt vor allem daher, dass man Typen mit einander vermischte, die aus einander gehalten werden müssen. Bellermann, Münter, Martigny, Heuser, Schultze, Kraus unterscheiden nur zwei Gruppen.

[2] An diesen Darstellungen lässt sich übrigens wahrnehmen, wie die altchristlichen Künstler streng die Gesetze der Komposition beobachten. Geben sie dem Propheten die Lage von rechts nach links (so gewöhnlich) mit gekreuzten Beinen, so stellen sie das rechte über das linke Bein, um nicht zuviel zu verdecken, oder lassen ihn aus demselben Grunde bei gleicher Richtung stets das rechte Bein hochanziehen und das linke strecken. Bei der umgekehrten Lage verfahren sie dementsprechend. Vrgl. Sittl a. a. O. S. 265.

verständlich zu machen. „Einzelheiten und Durchbildung der Formen überliessen sie der Phantasie des Beschauers[1].“

So sind wir darauf angewiesen, aus der Haltung und den Gebärden der Gestalten ihre Stimmungen und Gedanken zu erschliessen. Die auf das Haupt gelegte Hand ist aber der Ausdruck seliger Ruhe[2], ebenso das Ueberschlagen der Beine ein Zeichen behaglichen Liegens[3]. In gleicher Weise sieht man auf antiken Reliefs die Fluss-[4] und Lokalgötter[5] der Ruhe pflegen. Ebenso ruht auch Thanatos.

J. ist also als ruhend charakterisiert. Zurückzuweisen sind darum Deutungen wie die Bottari's[6], die in dem Gestus der auf dem Haupte liegenden Hand den Ausdruck des Schmerzes sehen, den der Prophet über die brennende Sonnenhitze empfinde. Dagegen sprechen gerade die Scenen, die unzweifelhaft den von der Sonne Gequälten vorführen, G. 27 (V. 44) u. G. 56, 5 (V. 25). Hier legt J. die Hand nicht auf das Haupt, sondern lässt sie ermattet zur Seite sinken.

Die künstlerische Anordnung der Laube, über die der biblische Bericht nichts enthält, entlehnten die Maler den Anlagen in den römischen Vignen[7]. Das Gerüst ist gewöhnlich aus vier Stangen errichtet, die wiederum durch lang und quer gelegte Latten mit einander verbunden werden. Meistens rankt sich an jedem der vertikalen Stangen eine Pflanze in die Höhe, die sich dann zu einem mehr oder minder dichten Laubdache mit einander verschlingen[8].

[1] Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, dtsch. v. Jordan, Leipzig 1869, Bd. I, S. 2.

[2] Ausführliches darüber Stephani, Der ausruhende Herakles, ein Relief der Villa Albani, Petersburg 1854, S. 132ff. (Aus den Mémoires de l'Academie des Sciences de St. Pétersbourg. VI. Série. Sciences polit., hist., philol., T. VIII.)

[3] Einige Beispiele bei Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet.

[4] Marmorstatue des Nil, abgeb. bei Visconti, Museo Pio Clementino, I, Taf. 37; des Tiber, abgeb. bei Mori, Museo Capitolino, Galleria Nr. 5. Der Skamandros (vrgl. Jahn, Archäologische Beiträge, Berlin 1847, S. 334) auf dem Relief im Palazzo Spada, abgeb. bei Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder, Leipzig 1874, Taf. X.

[5] So der Jüngling als Personifikation des Campus Martius auf der Apotheose des Antoninus Pius, abgeb. bei Visconti, Museo Pio Clementino, V, Taf. 29.

[6] R. S., II, zu tav. LIII u. LVI. Ebenso Martigny a. a. O.

[7] So auch V. Schultze, Studien, S. 75. — Vrgl. die Darstellung von Lauben auf antiken Wandgemälden, Pitture d'Ercolano, t. II, S. 267.

[8] Nach den Abbildungen Garrucci's kann leider nicht immer mit Sicherheit auf den Zustand der Pflanze, ob vertrocknet oder noch in vollem Laube,

Die Pflanze erscheint stets als Kürbisstaude mit grossen Blättern und herabhängenden flaschenförmigen Früchten im Anschluss an die Uebersetzung der Septuaginta, die das hebräische קִיקָיוֹן mit κολοκύνθη wiedergiebt[1].

Abweichungen von dem üblichen Schema erleidet der Typus gerade in seinen Anfängen. In der Sakramentskapelle C liegt J. an ein Felsstück gelehnt, es fehlt die Laube, G. 6, 4 (V. 5). In der Priscilladarstellung (V. 13) erhebt er die l. Hand zum Ausdrucke seines Erstaunens über die ihm entgegenfliegende kleine Gestalt, die das Seeungeheuer ausspeit. Die Variationen, die wir dann noch in dem Bilde beobachten, beschränken sich auf kleine unwesentliche Aenderungen in der Wiedergabe der Laube oder in der Richtung und Lage der ruhenden Gestalt.

b) Der von der Sonne geplagte Jonas.

Die Scene ist eine getreue Wiedergabe der biblischen Erzählung: „die Sonne stach J. auf das Haupt, dass er gänzlich ermattete. Da wünschte er sich den Tod und sprach: Ich wollte lieber tot sein, denn leben“ (Cap. 4, 8).

Wir begegnen ihr zum ersten Male in einem den Sakramentsfresken gleichzeitigen Deckengemälde der Domitillakatakombe. Der Sonnenkopf schiesst heisse Strahlen auf das Haupt des ermattet daliegenden Propheten. G. 27 (V. 44)[2]. Die andere Darstellung

---

geschlossen werden. Doch in einem Falle hilft uns eine Deutung Bottari's über diese Zweifel hinweg, vrgl. Cap. 7, c, S. 39, Anm. 1.

[1] Richtiger ist an den zur Familie der Wolfsmilchpflanzen gehörigen Ricinus, den Kroton der Griechen, zu denken. Vrgl. Riehm, Handwörterbuch des biblischen Altertums, Bielefeld und Leipzig 1893, Art. „Kürbis“. Ueber Geschichte und Namen des Kürbis s. Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Uebergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa, 6. Aufl., Berlin 1894, S. 304 ff. Die Flaschenkürbisse sind in den Tropen der alten Welt heimisch, die Kürbisse, die bei uns wachsen, stammen aus Amerika, S. 312 a. a. O. — Das schnelle Wachstum und Verblühen des Kürbis war in der römischen Kaiserzeit sprichwörtlich. Darüber Friedreich, Die Symbolik und Mythologie der Natur, Würzburg 1859, S. 247 f. Ein sprichwörtlicher Gebrauch scheint auch der Stelle bei Ephraem (Bibl. der Kvv. 15, I, S. 220) zu Grunde zu liegen: „Knaben, die erst jüngst noch in die Schule gingen, blühten plötzlich wie des Jonas Staude auf. Seht, schon bilden sie eine neue Glaubensnorm u. s. w.“ Interessant ist in dieser Beziehung auch das Rätsel, das unter den Werken des Lactantius aufbewahrt ist, Migne, p. l. 7, p. 293, Nr. 43: Pendeo, dum nascor: rursus pendendo tumesco. Pendens commoveor ventis, et nutrior undis. Pendula si non sim, non sum jam jamque futura.

[2] Nach Wilpert, Katakombengemälde, S. 34, ebenfalls unbekleidet und jugendlich, nicht, wie auf den Kopieen, bekleidet und bärtig.

aus der Wende des III. und IV. Jhdts. findet sich an einem Arkosolgrabe der Katakombe Peter und Marcellin G. 56, 5 (V. 25). J. liegt unter der Laube nach r., müde an einen Stein gelehnt; beide Arme liegen schlaff am Körper. Darüber in der Archivolte steigt Helios mit dem Zweigespann auf, die beiden geflügelten Rosse mit leichter Hand zügelnd. Ein Nimbus ziert sein Haupt, und der rechte Zipfel des Palliums, über den linken Unterarm geworfen, flattert frei im Winde[1].

In dieselbe Periode mag das dritte hierhergehörige Bild aus dem Arcosolium der Hermeskatakombe G. 83, 2 (V. 49) fallen, wo J. unter einem kahlen Stangengerüst in sich zusammengesunken sitzt und die Rechte matt über den Leib legt. Die Ursache seiner Ermüdung, die Sonne, fehlt.

Den Künstlern lag es gewiss fern, mit diesen Scenen einen symbolischen Gedanken zu veranschaulichen. Sie wählten, um eine freie Stelle zu schmücken, ein Motiv aus der J.-geschichte, das sich mit Rücksicht auf die dem Auge wohlgefällige Symmetrie der korrespondierenden Darstellung leicht anpassen liess.

c) Der trauernde Jonas.

Die Bilder, die sich unter dieser Bezeichnung zusammenfassen lassen, zeigen den Propheten übereinstimmend auf einem Felsstück unter der belaubten und zum Teil mit Früchten behangenen Laube sitzend mit der charakteristischen Gebärde der an die Wange gelegten Hand G. 54, 1 (V. 22), G. 35, 2 (V. 12)[2] oder des in die aufgestützte Rechte gelegten Kinnes G. 35, 1 (V. 46), G. 71, 3 (V. 20).

Die Geste bedeutet Trauer. So steht auf dem Grabmal der Archestrate vor dem Bilde der Bestatteten eine in einen Mantel gehüllte Frau[3], so sitzt trauernd eine weibliche Gestalt auf römischen Münzen[4], so wohnt auf einem christlich-gallischen Sarkophage (V. 117)[5] eine trauernde Frau dem Opfer Abrahams bei.

[1] Die Darstellung gleicht der auf der Metope von Neu-Ilion, abgeb. bei Roscher, Lexikon, S. 2006 und Archäol. Zeitung 29 (1872), Taf. 64. Vrgl. auch Helios auf einem Silberrelief, abgeb. Antiquités du Bosphore Cimmérien, Planches, pl. 38, 6. — Wilpert, Principienfragen der christlichen Archäologie, Freiburg 1889, S. 7, lässt die Deutung auf Sol nicht gelten und erklärt das Bild für eine Himmelfahrt des Elias.

[2] Vrgl. auch G. 79, 1 (V. 16).

[3] Abgeb. bei Janssen, Grieksche en romeinsche grafreliëfs, uit het museum van oudheden te Leyden, Taf. 1, 1.

[4] H. Cohen, Médailles consulaires, Paris 1857, pl. XX, n. 11 u. 12.

[5] Beispiele auf römischen Sarkophagreliefs s. Robert, Sarkophage II, Taf. XXII, 47a; XXIII, 47"; XXVI, 63b.

Für einen Kummer des J., solange er unter dem schirmenden Laubdach der Pflanze sitzt, weiss uns aber die alttestamentliche Erzählung keinen Grund anzugeben. Sie kennt bei ihm in dieser Situation nur zwei Gemütsstimmungen, sein gespanntes Ausschauen nach der Stadt in Erwartung des Gottesgerichtes und seine Freude über den emporgeschossenen Kürbis. Der Prophet trauert erst dann, als das Gewächs verdorrt ist und die Sonnenhitze ihn einer Ohnmacht nahe bringt.

So liegt die Vermutung nahe, dass auch hier zwei zeitlich aufeinander folgende Momente zusammengezogen seien, nämlich die grüne Kürbislaube, die der Gegenstand seiner Freude ist, und sein Kummer über die verwelkte[1]. Aber die beiden Momente stehen nicht in einem so unmittelbar zu durchschauenden ursächlichen Verhältnis wie die vorhin erwähnten Beispiele[2], sodass die Annahme berechtigt erscheint, es liege dieser Scene ein Motiv zu Grunde, das sich in der Antike einer grossen Beliebtheit erfreute. Wir sehen auf den Grabdenkmälern der Alten häufig Gestalten in tiefe Trauer versunken, so z. B. auf den Grabstelen von Schiffern Jünglinge, die das gebeugte Haupt auf die aufgestützte Hand legen[3], oder jene beiden trauernden Mädchen aus der Sammlung Sabouroff, die sich „tief und fest auf den einfachen Steinsitz hereingesetzt" haben und den emporgerichteten Kopf auf der einen Hand ruhen lassen[4].

Eine ähnliche Figur scheinen sich die Christen in dem trauernden J. an der Stätte ihrer Gräber geschaffen zu haben. Die alttestamentliche Erzählung und die Nachwirkung altgewohnter Vorstellungen mögen jede an ihrem Teile zur Bildung dieser Scene beigetragen haben. Aber auch sie nimmt nur einen untergeordneten Rang im

---

[1] Einen Widerspruch erkannte schon Bottari, erklärt ihn aber anders, R. S., t. II, p. 76: viene rappresentato quel punto di tempo, nel quale Iddio fece nascere, e miracolosamente ascendere sopra il capo del Profeta questa pianta, poichè si ha dal sacro Testo, che dopo: Laetatus est Jonas super hedera . . . Ma avanti: Afflictus est Jonas.

[2] S. 27.

[3] Vrgl. Michaelis, Archäol. Zeitung 29 (1872), Taf. 53 a, 1 (S. 145). — Darstellungen von früh verstorbenen Jünglingen bei v. Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen, Marburg 1881, Nr. 49, 53, 57 (zu Nr. 57 vrgl. Revue arch. 1875, 1, p. 353, pl. 14, der Verstorbene als Theseus heroisiert). — Vrgl. die trauernde Penelope, abgeb. Antiche opere in plastica discoperte da Campana, tav. 72; die trauernde Elektra, abgeb. Mon. d. Inst. VI, 57, 1.

[4] Ad. Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff, Kunstdenkmäler aus Griechenland, Berlin 1883—87, I, Taf. 15, 16, 17.

altchristlichen Typenschatz ein, sie taucht am Ende des III. Jhdts. auf und verschwindet sehr bald wieder.

d) Der wartende Jonas.

Dasselbe gilt von einer Komposition, die ein Arkosolgrab in der Domitillakatakombe schmückt G. 22, 6 (V. 45). J. will abwarten, was mit der Stadt geschehen wird (Cap. 4, 5). Er sitzt auf einem Felsen n. l., wie zum Sprunge bereit, stützt sich fest auf den nach hinten gestreckten l. Arm und zieht das r. Knie hoch an, um im nächsten Moment emporzuschnellen. Die r. Hand hält er am Munde, als ob er über etwas nachsinne, indem er den Ellenbogen auf das Knie des emporgezogenen Beines stellt. Im Widerspruch mit der biblischen Erzählung ist die Darstellung der Laube unterblieben.

e) Der sitzend ruhende Jonas.

Eine unwesentliche Modifikation des im Liegen der Ruhe pflegenden Propheten bieten die Bilder des im Sitzen ruhenden dar[1], so auf einem Arkosolgemälde im Coemeterium Ostrianum G. 62, 1 (V. 39) und an der Stirnwand eines Arkosolgrabes in der Katakombe der Thecla (V. 47). Beide Darstellungen verdanken, wie eine Vergleichung mit ihren Pendants zeigt, ihre Entstehung wiederum der künstlerischen Vorliebe für eine symmetrische Ausschmückung der Grabwände und beanspruchen keine besondere symbolische Bedeutung.

f) Der dankende, murrende und „weibliche" Jonas.

Eine eigenartige Umformung des römischen Typus entdecken wir in den Erzeugnissen der provinzialen Malerei.

Auf dem Gemälde von Cagliari (V. 54) kniet J., jugendlich und unbekleidet, unter der spärlichen Kürbislaube, die Arme zum Gebet ausstreckend. Darf man — und das ist wohl das zunächst Liegende — die Gebetsstellung als einen Ausdruck seines Dankes für die wunderbare Rettung fassen, die unmittelbar darunter dargestellt ist, so finden sich hier abermals Motive in einander geschoben, die in der biblischen Erzählung in keinem Zusammenhange stehen.

Den murrenden Propheten stellt das Neapolitaner Bild dar G. 91 (V. 53). In halbliegender Stellung nach r. stützt er den nackten Oberkörper mit dem r. Arm, lässt den l. auf der Seite

[1] Vrgl. die schlafenden Knaben in sitzender Stellung, Archäolog. Zeitung 8 (1850), Taf. 20, 1 (S. 216).

langgestreckt ruhen und blickt voll Missmut sinnend vor sich hin[1]. Das Bild gehört nach Lefort dem Ende des IV. oder Anfang des V. Jhdts. an. Es bezeichnet den argen Verdruss, den der Prophet über das Verdorren des Kürbis empfindet.

Die allerseltsamste Variierung des römischen Schemas bietet die Freske von Fünfkirchen (V. 55). Statt des alttestamentlichen Propheten gewahren wir einen unbekleideten weiblichen Körper und die Kürbislaube durch eine Ranke mit Epheublättern ersetzt.

Fassen wir das Ergebnis dieses Abschnittes zusammen! Es hat sich gezeigt, dass in der römischen Malerei der von der Sonne geplagte, der trauernde, der wartende und der im Sitzen ruhende J., vornehmlich aus gelegentlichen künstlerischen Rücksichten hervorgegangen, mehr als den Wert von Begleitbildern nicht beanspruchen können. Als eine wesentliche, fundamentale Darstellung aber, die kaum entbehrt werden kann, tritt das Bild des friedlich ruhenden Propheten hervor, das dementsprechend auch in Zukunft eine grosse Rolle spielt, während die anderen der Vergessenheit anheimfallen.

Charakteristische Eigentümlichkeiten nach den einzelnen Cömeterien lassen sich nicht wahrnehmen. Nur verraten, soweit sich eben nach dem vorhandenen Bildermaterial urteilen lässt, die Maler der beiden Cömeterien von Domitilla und Peter und Marcellin eine gewisse Vorliebe für die sekundären Bildungen dieser Hauptgruppe.

Die Gemälde in den Provinzen setzen die Kenntnis des römischen Typus voraus, bewegen sich aber in seinen Grenzen mit völliger Freiheit.

Cap. 8. Der Jonascyklus.

Von den Einzeltypen wenden wir uns ihrer Oertlichkeit und ihrem Verhältnis zu einander im Gruppenbilde zu.

Die Arkosolgräber und die Decken der Grabkammern sind zu allermeist die Stätten, an denen die J.-fresken ihren Platz gefunden haben. Die halbkreisförmige Hinterwand eines Bogengrabes war für die Aufnahme einer Komposition wie der des sanft gelagerten oder sitzenden Propheten besonders geeignet G. 76, 1 (V. 14), G. 71, 1 (V. 21), G. 35, 1 (V. 46). Wirkungsvoll konnte sich an diesem Orte auch die dramatische Schiffsscene entfalten

[1] So V. Schultze, Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel, Jena 1877, S. 22. In seinen Studien S. 79 widerruft er diese Deutung, mit Recht zwar, soweit sie den römischen Typus betrifft, aber für diese neapolitanische Darstellung kann sie bestehen bleiben. Denn der Schlaf pflegt nicht durch diese Geste verdeutlicht zu werden. — Auch Lefort fasst Jonas schlafend auf.

G. 72, 1 (V. 19), G. 62, 1 (V. 39). In die Fussenden der Leibung passten gut die Schilderungen der verschiedenen Situationen des J. unter der Laube, auch seiner Rettung G. 62, 1 (V. 39), G. 16, 1 (V. 11), G. 56, 5 (V. 25), G. 56, 1 (V. 26). Die Zwickel an der Aussenwand eines Arkosolgrabes liessen sich am besten mit einer sitzenden oder liegenden Figur ausfüllen (V. 47). Galt es, die freie Stelle an der Stirnwand, wie an dem Bogengrabe des Zosimianus im Coemeterium der Cyriaca (V. 51) zu schmücken, so bot sich als passendes Motiv der sanft ruhende J. an. Zur Verzierung einer Thürleibung musste das schmiegsame Motiv des vom Untier sich lösenden Propheten willkommen sein G. 77, 1 (V. 17).

Einzeln treten die Bilder des Jonascyklus seltener auf, häufiger paarweis oder zu dreien, nicht selten zu vieren. Zu einer solchen Entfaltung aber, in der sich eine gewisse Erzählungslust im Verein mit der symbolisierenden Tendenz ausspricht, fand sich vorzugsweise an den Decken der Grabkammern der geeignete Raum. Hier boten sich die durch eine diagonale Teilung der Fläche entstandenen vier Felder von selbst zur Aufnahme eines nach seinem Inhalte einheitlichen Bilderkreises an. So umgiebt in einem Cubiculum der Prätextatkatakombe ein Kranz von vier J.-fresken das Brustbild eines jugendlichen Christus (V. 2), in den Cömeterien von Peter und Marcellin und der Priscilla den guten Hirten G. 54, 1 (V. 22), G. 79, 1 (V. 16). Das gleiche Kompositionsschema ist auch einmal auf den Scheitel eines Arkosolbogens übertragen worden G. 35, 2 (V. 12).

Einen eigenen Reiz gewährt eine Gruppe von vier Arkosolgräbern, die sich in einem achteckigen Cubiculum der Domitillakatakombe befinden[1]. In dem ausnahmsweise apsisartig ausgehöhlten Bogen über der Graböffnung zeigt jedes ein J.-bild[2].

[1] Einen Einblick in diese Kammer bietet die Abbildung bei Bottari, R. S., t. II, tav. LIII u. LVI.

[2] Die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, dass auch die J.-darstellungen in die einheitliche Idee des Bilderschmuckes dieser Grabkammer aufgenommen werden müssen. de Rossi hat darauf aufmerksam gemacht (Annali 1885, p. 229sq.), dass die Cömeterien der ostiensischen, ardeatinischen und jene zur Rechten der appischen Strasse zu der ersten kirchlichen, horrea genannten Region in Beziehung standen, wo sich der Stapelplatz (vrgl. Jordan, Topographie der Stadt Rom, Berlin 1882, I, S. 431f.), die grossen Kornspeicher (über deren Schicksal s. Gregorovius, Lateinische Sommer, Leipzig, 5. Aufl., 1883, S. 175), das forum pistorum und der Sitz der annonarischen Verwaltung befanden. Wilpert (Röm. Quartalschrift I (1887), S. 25ff.) entdeckte nun an dem umlaufenden breiten Streifen über den Arkosolgräbern jener Grabkammer Scenen, die Vorgänge aus dem Hafen- und Marktleben schildern. Der Schluss

Besonders lehrreich und von typischer Bedeutung ist die Anordnung der Bilder in den Sakramentskapellen. Verstohlen erscheinen in der ältesten Kammer B (V. 4) zwei J.-darstellungen inmitten eines völlig antiken Dekorationsschemas, vielleicht auch drei, wenn die zerstörte Lunette über der l. Wand eine J.-scene enthielt[1]. Wo einst heidnische Darstellungen sich befanden, sind sie als Bilder christlichen Inhalts eingefügt worden. Die Meerfahrt des J. hat jedoch schon einen vornehmen Platz an der Rückwand erhalten. Aus ihrem dekorativen Versteck an der Decke treten aber die Fresken bald heraus und, als wenn auch sie sich zu grösserer Selbständigkeit drängten und nicht mehr nur als Füllsel dienen wollten, lösen sie sich von ihrer antiken Umgebung und steigen in der nächsten Kammer C (V. 5) an die obersten Säume herab. An der Hinterwand, dem Eingange gegenüber, bemerkt man diesmal den gemächlich ruhenden Propheten, l. seinen Sturz in den Rachen des Ketos, r. seine Befreiung von diesem. Damit hat nun jedes Bild mit dem zunehmenden Bewusstsein um seinen eigentümlichen Wert einen diesem entsprechenden selbständigen Platz gefunden.

Die Wanderung ist jedoch noch nicht zu Ende. Die getrennt gehaltenen Scenen streben einander zu. In dem zeitlich folgenden Cubiculum D (V. 6) gewahren wir sie in einer Fläche an der linken Wand von rechts nach links aneinander gereiht; aber ihre Verbindung ist immer noch so lose, dass man jedes Bild dem Rahmen

lag nahe, dass in dem Cubiculum Kaufleute, Angehörige der Bäckerzunft oder der annona ihre letzte Ruhestätte gefunden haben. Einen inneren Zusammenhang konstatierte Wilpert weiter zwischen jenen Fresken und den Darstellungen der vier Jahreszeiten in den Wölbungen der Decke. Es liegt aber sicherlich nicht weit ab, in diesen auch die J.-bilder aufzunehmen. Schon der Umstand, dass bei einem sonst einheitlichen Bilderschmuck der J.-cyklus so bevorzugte Plätze erhalten hat, lädt dazu ein. Der Zusammenstellung kann freilich nur ein ganz äusserlicher Anlass zu Grunde liegen: Den Schiffen in den Fresken des Wandstreifens gesellte sich das einzig maritime Beispiel aus dem üblichen biblischen Bilderkreise bei, die Meerfahrt des J. und sein abenteuerliches Erlebnis. Leute, die Rhederei trieben, aus überseeischen Ländern ihre Waren herbeibrachten, Gefahren zu Wasser zu bestehen hatten (vrgl. Friedlaender, a. a. O., II, S. 66f.) mussten eine Vorliebe für diesen Gegenstand gewinnen. In der profanen Skph.-kunst war es eine beliebte Sitte, mythische Scenen darzustellen, die irgend „eine Parallele auf das Geschick des Verstorbenen zu ziehen gestatteten." Vrgl. Friederichs-Wolters, a. a. O., Nr. 1822. Petersen, a. a. O., p. 362.

[1] Da in dem „Schiff im Sturm" das Jonasschiff erkannt war, so wird das zerstörte Lunettenbild nicht als der profeta ingojato dal mostro marino (de Rossi, R. S., t. II, p. 329) zu ergänzen sein, sondern etwa als der von der Sonne geplagte oder der in Trauer versunkene Prophet.

wieder entnehmen kann, ohne dass man Gefahr liefe, es seiner Verständlichkeit zu berauben.

Damit ist nun eine Richtung verfolgt, die selbst für die Umgestaltung der Typen von einschneidender Bedeutung geworden ist. Schon in den Anfängen des III. Jhdts. sind die beiden Scenen des unter der Laube liegenden J. und der vom Tiere ausgespieenen Gestalt so eng verbunden, dass sie Teile einer Komposition geworden sind und die erstere ohne die zweite nicht zu verstehen ist (V. 13). Ebenso ist bei dem Gemälde des IV. Jhdts. G. 62, 1 (V. 39) die Meerfahrt mit der Rettung in einer Weise verschmolzen, dass zu ihrem Verständnis die letztere nicht entbehrt werden kann[1]. Wir ahnen bei diesen Bildern im voraus, wie sich die Komposition in der folgenden Kunstepoche weiter entwickeln wird.

Die beiden ausserrömischen, hier zu berücksichtigenden Malereien offenbaren in ihrer Kompositionsweise grosse Willkür. Künstlerischer Sinn für einen gefälligen Aufbau oder eine symmetrische Gruppierung ist nicht vorhanden. Der cagliarische Maler versetzt den knieenden J. über die Rettung und neben das Schiff, der von der Fünfkirchener Grabkammer stellt die liegende weibliche Gestalt unter der Epheuranke fast aufrecht, unmittelbar neben das Fahrzeug.

II. Jonas auf Sarkophagen.

Für die altchristliche Skphg.-bildnerei, die erst seit der Mitte des IV. Jhdts. in grösserem Umfange betrieben wurde, gestalteten sich die Verhältnisse weit günstiger als für die Thätigkeit der Katakombenmaler[2]. Mit den breiten Massen drangen neue künstlerische Anregungen, Vorstellungen und Formen in die christlichen Kreise. Die Ateliers wurden der neutrale Boden, auf denen sich profane Motive mit christlichen Mustern zusammenfanden[3]. Das schwer zu bearbeitende Material leitete von selbst die Steinmetzen zu einem sorgfältigen Studium und langsamen Kopieren der Vorlagen an[4] und trug zur Uebung von Auge und Hand ganz wesentlich bei.

[1] Gegen die Glaubwürdigkeit der Abbildung von dem verlorenen Gemälde G. 66, 2 (V. 41), namentlich gegen die Zusammensetzung der Scenen hege ich die stärksten Zweifel und lasse es darum hier ausser Betracht.

[2] Vrgl. V. Schultze, Katakomben, S. 166 f., 170 f., Archäologie, S. 247 ff. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 234 f. — Grousset, Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens. Catalogue des sarcophages chrétiens de Rome qui ne se trouvent point au musée du Latran, Paris 1885, S. 1 ff.

[3] Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886, S. VI.

[4] Breymann, a. a. O., S. 42.

Indessen darf man Werke von künstlerischer Individualität nicht erwarten. Es sind Erzeugnisse von Kunsthandwerkern, die auf Vorrat arbeiteten. Andererseits aber verdienen die Reliefs nicht die Geringschätzung, der man öfters begegnet. Nach Hasenclever[1] sind z. B. „die Figuren meist proportionslos, steif, mit blöden oder ausdruckslosen Zügen, in den Einzelheiten stereotyp wie die Gegenstände der Darstellung selbst". Wer aber die Denkmäler genau verfolgt, wird bei der Gleichförmigkeit, welche sie wohl im Allgemeinen zeigen, doch charakteristische Neuheiten in Menge entdecken. Die Steinbildner kopieren nicht gedankenlos die Vorlagen, sondern versuchen sie nach dem Masse ihres künstlerischen Vermögens und ihrer künstlerischen Selbständigkeit, das freilich gering ist, in ihr Material zu übersetzen, sie gestalten um und schalten ein, lassen fort und erfinden neue Motive, um den alten Gebilden neues Leben einzuflössen.

Eine streng chronologische Anordnung der Reliefs ist nicht möglich. Datiert ist von denen, die J.-scenen enthalten, nicht ein einziges. Auch der Stilcharakter bildet nur ein gering zu veranschlagendes Merkmal für die zeitliche Eingliederung; kommen doch gute Arbeiten neben schlechten zu allen Zeiten vor. Die sicherste Grundlage für eine Gruppierung bilden die sachlichen Elemente, der Inhalt, die Auffassung und die Komposition der Darstellungen. Allein auch nach diesen Gesichtspunkten wäre eine reinliche Scheidung nicht durchzuführen, ohne den Bildwerken Gewalt anzuthun, da Uebergänge zwischen einzelnen Gruppen stattfinden und ältere Typen mit jüngeren sich vermischen. Unter diesen Umständen liegt es nahe, bei der Einteilung der Steinmetzarbeiten in Klassen vornehmlich den Hauptvorgang der Schiffsscene zu beachten, auf den schon bisher grosses Gewicht gelegt wurde, wie wir an den Katakombenmalereien wahrgenommen haben, und durch seine typischen Wandlungen uns leiten zu lassen. Dabei wird auch dem Entstehungsort der Skphge. Rechnung getragen und das Verhältnis der provinzialen Arbeiten zu den römischen geprüft werden.

Einen Anhaltspunkt für die Bestimmung der frühesten zeitlichen Grenze, über die wir nicht zurückgehen dürfen, gewinnen wir immerhin bei den Reliefs, welche das J. beschattende Gewächs als Epheu zeigen[2]. Bekanntlich entbrannte über die hebräische Bezeichnung der Pflanze eine heisse litterarische Fehde zwischen den

[1] A. a. O., S. 141.

[2] Vrgl. Johannes Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1887, S. 68, Anm. 1.

bedeutendsten Kirchenvätern jener Zeit. Hieronymus gab den Ausdruck קִיקָיוֹן in seiner Bibelübersetzung mit hedera (Epheu) wieder und berief sich für die Richtigkeit seiner Auffassung auf Aquila und andere gelehrte Ausleger[1], schliesslich auch auf die Katakombengemälde selbst[2], die er aus eigener Anschauung kannte[3]. Augustin dagegen vertrat energisch die alte Deutung auf Kürbis als etwas „omnium sensibus memoriaeque inveteratum, et tot aetatum successionibus decantatum“[4]. Der Streit ergriff selbst die Gemeinden. In Oea, dem heutigen Tripoli, stiess die neue Lesart auf den heftigsten Widerstand, sodass der Bischof sich genötigt sah, sie als eine „mendositas“ fallen zu lassen, wenn er nicht seine Stellung und Achtung in der Gemeinde aufs Spiel setzen wollte[5]. Ebenso erregte die Neuerung in Rom grosses Aufsehen[6]. Der allgemeine Widerspruch beweist also zur Genüge, wie wenig volkstümlich die Auffassung des Hieronymus war. Wenn er aber auf den Grabgemälden Epheublätter gesehen haben will, so beruht das entschieden auf einem Irrtum. Denn in Rom sind solche auch nicht ein einziges Mal bemerkt worden. Andererseits aber legt der Umstand, dass Reliefs mit dem Epheublatt sich finden, die allem Anschein nach noch dem Ende des IV. Jhdts. angehören, Zeugnis dafür ab, dass die Uebersetzung des Schöpfers der Vulgata doch sehr bald durchdrang. Eine Anzahl von Skulpturen zeigt auch das Epheublatt mit Kürbisfrüchten vereinigt. Es scheint, als ob die Steinmetzen dieser Arbeiten von der alten Auffassung sich nicht ganz los machen konnten, andererseits aber auch nicht geneigt waren, die neue völlig unbeachtet zu lassen. So ergiebt sich also schon hieraus von selbst, dass der Kürbis als entscheidendes Wahrzeichen für die Zuweisung

---

[1] Epist. CXII, 22; Migne p. l. 22, p. 931: Hederam posui, ut caeteris interpretibus consentirem.

[2] Rufin., Apolog. II, 35; Migne p. l. 21, p. 614.

[3] Hieron., In Ezech. c. 40; Migne p. l. 25, p. 392.

[4] Augustin., Epist. LXXI, c. III; Migne p. l. 33, p. 242.

[5] An der gleichen Stelle: Factus est tumultus in plebe. Vrgl. ferner den Brief Augustins an Hieronymus, Epist. LXXXII, c. V, 35; Migne p. l. 33, p. 291: intelligant, propterea me nolle tuam ex hebraeo interpretationem in ecclesiis legi, ne contra Septuaginta auctoritatem, tanquam novum aliquid proferentes, magno scandalo perturbemus plebes Christi, quarum aures et corda illam interpretationem audire consueverunt, quae etiam ab Apostolis approbata est.

[6] Von einem gewissen Cantherius berichtet Hieron., In Jon. c. 4, 6; Migne p. l. 25, p. 1202: dicitur me accusasse sacrilegii, quod pro cucurbita hederam transtulerim. Aber er giebt's dem Römer zurück: timuit videlicet, ne si pro cucurbitis hederae nascerentur, unde occulte et tenebrose biberet, non haberet.

eines Denkmales in die Zeit vor der Ausgabe der Uebersetzung des Jonasbuches nicht benutzt werden kann. Völlig belanglos ist er natürlich für die chronologische Bestimmung bei Denkmälern, die ausserhalb des Bereiches der lateinischen Bibel entstanden sind[1].

Der Gang der Untersuchung ist ähnlich dem im vorhergehenden Teile. Wir beobachten zunächst die Entwicklung der Einzelbilder. Wo sie miteinander verschmolzen sind, unterziehen wir sie einer gemeinsamen Betrachtung und behandeln zuletzt das Gruppenbild. Bei dem reproduktiven Charakter der künstlerischen Thätigkeit aber, der in der Skulptur noch mehr hervortritt wie in der Malerei und es mit sich bringt, dass die Künstler mehr auf Einzelheiten als auf das grosse Ganze der Komposition sehen, werden wir dementsprechend zugleich die kleinen Dinge in der Entwicklungsgeschichte der Typen gebührend zu berücksichtigen haben.

Cap. 9. Die Schiffsscene.

Wir schenken unsere Aufmerksamkeit zunächst der Darstellung des Hauptaktes und vereinigen eine Anzahl von Denkmälern zur I. Gruppe, die den zum Opfer bestimmten Propheten in wagerechter Lage bei seinem Falle zeigen.

An den Anfang stellen wir das Relief auf dem verschollenen zweireihigen Skphge.[2] aus dem Vatikan. Nach der auf Bosio zurückgehenden Kopie bei G. 377, 1 (V. 101) trägt er in der Beschränkung auf die zum Verständnis notwendigsten Figuren und in der breiten Nebeneinanderreihung der Scenen die Zeichen des höchsten Alters im Bereiche der altchristlichen Skphg.-skulptur. Vollends führt die Schiffsscene aus der J.-geschichte ganz in die Nähe der Katakombenmalerei. Ebenso spricht auch die Darstellung des Tieres in ganzer Gestalt für eine frühe Ansetzung, wenn auch der ungeheure walfisch-ähnliche Kopf mit dem aufgesperrten Rachen aller Wahrscheinlichkeit nach ein Phantasiestück des modernen Zeichners ist. Der Vorgang im Schiff spielt sich in der Weise ab, dass J. wagerecht auf dem Bordrand liegt, ein Schiffer mit beiden Armen ihn am Leibe umklammert, während ein zweiter ihn an dem einen Beine erfasst, um im geeigneten Moment ihn dem Ungeheuer zuzuschieben.

Der berühmte J.-skphg. G. 307, 1 (V. 56) im Lateran bietet das zweite in diese Gruppe fallende Beispiel. Aber seine Kompo-

[1] Millin, a. a. O., III, S. 529 und Münter, a. a. O., stellen den Streit irrtümlich so dar, als ob Hieron. für den Kürbis, Augustin für den Epheu eingetreten sei.

[2] Vrgl. Joh. Ficker, Apostel, S. 68. — Breymann, a. a. O., S. 45, Nr. 5.

sitionsweise ist schon die für die Skulptur charakteristische, indem die Scenen durch neue Figuren eine Bereicherung erfahren haben. Dazu kommt die eigentümliche Verbindung des Epheublattes mit Kürbisfrüchten, sodass wir genötigt sind, ihn in die Zeit zu verlegen, wo die neue lateinische Uebersetzung im Volke sich Geltung zu verschaffen beginnt, also etwa in das letzte Jahrzehnt des IV. Jhdts. Er ist ein Meisterstück altchristlicher Steinmetzkunst. Lebendiger Sinn für malerische Wirkung und Neigung zur Idylle treten in ihm zu Tage. Frei und ungebunden bewegen sich die Scenen in der Bildwand und durchbrechen selbst die trennende Mittelleiste. Die Gestalten sind nach Haltung und Proportion vortrefflich gelungen, ihre Bewegungen sind gelenk und natürlich. Der in Front stehende Schiffer, der J. dem Tod übergiebt, zeugt von guter Beobachtung. Er hält ihn mit der Linken am Leibe, fasst mit der Rechten dessen Oberschenkel, die er auf sein aufgestütztes r. Bein gelegt hat, um dann, wenn der Ueberhängende mit den Händen den Rachen des Tieres erreicht hat, ihn fahren zu lassen.

Aehnlich vollzieht sich der Hergang auf dem Skphg. G. 301, 2 (V. 57), nur stösst der Schiffer den Propheten direkt mit dem Kopf in den Schlund des Ungetümes. Die Verengung des Spielraumes durch die grosse Inschrifttafel hat unbedingt diese Art der Wiedergabe veranlasst. Die Entstehung des Skphges. fällt aller Wahrscheinlichkeit nach nicht über die Grenze des IV. Jhdts. hinaus. Als Zeugnis können dafür dienen die volle Sichtbarkeit der Schifferfiguren, ihre Nacktheit und Jugendlichkeit, die auf den Schiffsapparat verwandte Sorgfalt und das Tier in ganzer Gestalt.

Merkmale späteren Ursprunges verrät das Relief des Fragmentes im Palazzo Rondanini G. 397, 10 (V. 90). Das Fahrzeug ist vereinfacht, der eine der Schiffer zeigt ältlichen bärtigen Typus, alle tragen Kleidung, doch ist die Komposition noch lebensvoll und das Ungeheuer bietet sich in seiner vollen Länge dar. Die Scene ist hier nur insofern verändert, als J. mit dem l. Fuss im Schiffsraum fest auftritt, mit beiden Händen sich an den Planken anklammert und sich bereit zeigt, den Kopf zwischen die Zähne des Drachen zu stecken. Der ihn unter den Armen haltende Schiffer, der durch die Exomis als ein geringerer Matrose gekennzeichnet ist, blickt nach l. weg[1].

[1] Barbier de Montault, Antiquités chrétiennes photographiées par M. Ch. Simelli catalogueés et décrites, Rome 1870, Nr. 46 verlegt das Fragment ebenfalls noch ins IV. Jhdt. — Das Relief ist stark ergänzt. Unverständlich ist z. B. das Segel, ferner ist ein Stück der Wellenlinien in die Planken eingeschoben, und der vordere Teil des Drachenleibes scheint überarbeitet zu sein.

Die II. Gruppe knüpft in dem Hauptakt an das Schema des senkrecht emporgehobenen und kopfüber hinabgestürzten Propheten an, wie es in der Katakombe von Peter und Marcellin üblich ist, modifiziert es aber in der mannigfaltigsten Weise.

Am nächsten stehen ihm die Darstellungen auf den Reliefs G. 397, 11 (V. 102) und G. 380, 4 (V. 69). Ein Schiffer in Front umfasst J., der die Beine hoch hinaus streckt, am Leibe und hält ihn über Bord. Er setzt dabei den einen Fuss, dort den l., hier den r., auf den Bordrand, um seine Last leichter und freier heben und lenken zu können.

Weniger drastisch geht die Beförderung des Schuldigen aus dem Fahrzeug auf den Deckeln G. 316, 4 (V. 58) und G. 320, 1 (V. 59) vor sich. Der Schiffer steht tiefer, dort in Front, hier im Profil nach l., ist auf dem zuletzt genannten Stück sogar bis an die Brust im Schiffshohl versunken, und der Fallende hat statt der langgestreckten eine gekrümmte Haltung angenommen.

Neu ist die Auffassung auf dem Skph. G. 367, 3 (V. 60)[1] und dem Fragment G. 397, 5 (V. 61). Der Matrose, nach r. im Halbprofil stehend, nimmt den Körper des Opfers unter seinen r. Arm und lässt ihn von dem Tiere verschlingen.

Wiederum eine andere Spielart geben die beiden mittelitalischen Reliefs zu Osimo G. 384, 7 (V. 111) und Perugia G. 321, 4 (V. 110)[2]. Der Schiffer steht zwischen den Beinen des Propheten und schiebt ihn mit seinem eigenen Körper dem Tiere zu, indem er dort ihn an den Ellenbogen hält, hier mit der L. den Rücken, mit der anderen Hand das r. Knie umfasst. Beidemale hat das Ungeheuer schon den Kopf zwischen den Zähnen.

Die Künstler der Monumente, die sich zu einer III. Gruppe zusammenordnen lassen, vereinfachen die Scene in der Weise, dass sie den Matrosen, der sonst als Urheber des Falles und kräftig zugreifend charakterisiert ist, nur als Helfer bezeichnen, der den freiwillig in den Tod Gehenden bei seinem Vorhaben unterstützt, so auf den Deckeln G. 384, 6 (V. 62), G. 404, 3 (V. 98), G. 384, 3 (V. 63) und auf dem Fragment G. 400, 10 (V. 103). J., der sich weit über Bord lehnt und mit dem Oberkörper bereits tief im Rachen des Tieres steckt, wird von dem Schiffer an beiden Armen oder an den Seiten gehalten und in den Drachen hineingelenkt.

---

[1] Die Ergänzungen s. Joh. Ficker, Lateran, Nr. 178.

[2] Indessen ist hier die Situation nach den Abbildungen nicht mit völliger Sicherheit zu bestimmen. — De Rossi, Bull. di archeol. crist. 1871, S. 127 hält diesen Skph. für einen der besten und ältesten.

Auch die provinziale Plastik hat zwei Proben dieser Auffassung geliefert. Auf dem Skph. von Velletri G. 374, 4 (V. 109) hängt J. weit über Bord, von einem Matrosen am Unterkörper gehalten, während das Ungetüm, das ihn aufnehmen sollte, ausnahmsweise fehlt. Offenkundiger erscheint die Todesbereitschaft des Propheten auf einem gallischen Relief, einer barbarischen Arbeit des VI. Jhdts. (V. 121), indem er in kühnem Sprunge sich dem Drachen entgegenwirft. Seltsam ist, dass hier in den letzten Ausläufen der provinzialen altchristlichen Steinmetzkunst ein Motiv wieder ans Tageslicht tritt, das uns zum ersten und letzten Male in Rom am Anfange des III. Jhdts. (V. 6) begegnete.

Dass wir mit den Denkmälern der beiden letzten Gruppen über die zeitliche Grenze der I. hinausgekommen sind, steht ausser aller Frage, doch würde es schwer fallen, bei jedem einzelnen Stücke zu entscheiden, ob es noch dem IV. oder schon dem V. Jhdt. angehört. Jedenfalls beschreibt die Entwicklung der Typen eine fallende Linie. Die Scene schrumpft zusammen, der Schiffer versinkt mehr und mehr in dem Schiffsrumpf, ebenso der J.-körper teils in ihm, teils in dem Rachen des Tieres, und dieses ist ebenfalls schliesslich bis zum Kopf unter dem Wasser verschwunden. Aus der hochpathetischen, dramatisch belebten Darstellung ist eine einfache anspruchslose Kopie geworden, die sich nur noch mit dem Notwendigsten begnügt. Das künstlerische Vermögen ist in raschem Niedergange begriffen, mit dem Verfall aber auch ein Erkalten des Interesses an dem Bilde selbst bemerkbar.

Noch ist eine Anzahl von Reliefs vorhanden, die sich den behandelten Typen nicht einreihen lassen, unter sich aber zwei neue Gruppen bilden. Die eine von ihnen, nach unserer Zählung die IV. Gruppe, lehnt sich in dem Charakter ihrer Darstellungen unmittelbar an das Fresko im Coemet. Ostrianum (V. 39) an und entstammt ohne Zweifel noch der Frühperiode der altchristlichen Sargplastik. Sie umfasst die Deckel G. 384, 4 (V. 77), G. 385, 4 (V. 84), G. 397, 12 (V. 91), von denen der letzte in der Stütze des Gewächses sogar noch eine Reminiscenz an das Laubengerüst der Gemälde besitzt und das schnaubende Ungeheuer in ganzer Gestalt darbietet. Bei allen Reliefs fehlt die Hauptbegebenheit im Schiffe, dargestellt ist allein die Mannschaft, deren lebhaftes Gebärdenspiel als staunende Verwunderung über den Geretteten unter der Staude motiviert wird. Auf ihn sind die Blicke aller gerichtet, und selbst der Ruderer auf dem letzten Denkmal, der ihm den Rücken zukehrt, wendet den Kopf nach ihm um.

Die Wiedergabe der Auslieferung des Propheten ist zwar auch auf den Monumenten der V. Gruppe unterblieben, an ihre Stelle ist aber eine neue Scene getreten, zu deren vollem Verständnis es notwendig ist, auf einige frühere Denkmäler zurückzugreifen.

Ist in der Malerei die Kraft des Windes nur durch die Sturmbereitschaft des Segelwerkes angedeutet, so wird sie in der Skph.-skulptur, entsprechend der sich antiken Einflüssen öffnenden Richtung, zuweilen in der greifbaren Gestalt einer windblasenden Figur zur Anschauung gebracht[1]. Es ist ein stehendes Motiv der Antike, das sich hiermit die Christen aneignen. Eine jugendliche Flügelgestalt, meist nur mit dem Oberkörper sichtbar und schwebend, bläst mit vollen Backen in ein von der einen Hand gehaltenes Muschelhorn, während sie mit der andern das Hinterhaupt stützt, um dem Windstoss einen möglichst kräftigen Nachdruck zu geben. So speit ein solcher Sturmgott[2], von dem Felsen halb verdeckt, aus dem Moses Wasser schlägt, G. 307, 1 (V. 56) Verderben gegen das J.-schiff, aber in der Höhe über dem Segel ist Sol als Retter erschienen[3] und hat den Kampf mit dem feindlichen Element aufgenommen. Auf einem späteren Monumente fehlt dieser dramatische Gegensatz G. 316, 4 (V. 58). Nur die Windfigur mit der flatternden Chlamys ist über dem Schiffshinterteil zu erblicken, wie sie sich nach l. bewegt, den Kopf aber nach r. zurückwendet und das Horn gegen das Segel richtet[4].

Mit diesem Motive verbindet sich aber sehr bald, auf dem Skph.-deckel aus der Kallistkatakombe G. 380, 4 (V. 69), ein neues, ohne dass zunächst dadurch das übliche Schema des Schiffsdramas geändert würde. Neben dem Matrosen, welcher den Propheten dem Drachen übergiebt, sitzt eine Gestalt im Profil nach r., die das Haupt in die aufgestützte Rechte legt. Der Schläfer ist kein anderer als J. selbst, der, wie die biblische Geschichte erzählt, durch Wind und Wellen in seiner Ruhe sich nicht stören liess. Zum Lobe der Steinmetzen sei es gesagt, dass sie sich diesen in der Erzählung gegebenen Contrast nicht haben entgehen lassen und niemals[5] den Schlummernden ohne die Sturmfigur bilden.

---

[1] Vrgl. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, Weimar 1847ff., I, 2, S. 435. — Sturmfiguren in ganzer Gestalt, Archäolog. Zeitung 33 (1876), Taf. 4, S. 18ff.

[2] Die Ergänzungen s. bei Joh. Ficker, Lateran, Nr. 119.

[3] Vrgl. S. 16.

[4] Nach der Beschreibung Joh. Ficker's, Lateran, Nr. 154.

[5] Bedenken gegen die Glaubwürdigkeit der Zeichnung G. 383, 3 (V. 105)

Die Ueberfülle von Motiven aber, die das zuletzt erwähnte Relief zeigt, musste notwendig zu einer Vereinfachung führen. Liess man die gewaltsame Uebergabe des Propheten an den Drachen aus, so kam die Verbindung des Schläfers mit dem Sturme noch deutlicher zum Vorschein. So ist auf einem Skph. aus der Agneskatakombe G. 402, 3 (V. 104) und einem zu Arles G. 366, 3 (V. 115) — das sind die beiden Monumente der V. Gruppe — der Sturz des Schuldigen als geschehen vorausgesetzt, J. selbst vom Schiffe völlig getrennt und bis auf den Unterkörper von dem Tiere schon verschlungen. Den dadurch leer gewordenen Raum in der Mitte des Fahrzeuges nimmt der Schläfer ein. Auf dem gallischen Relief ist die Scene spezialisiert, und der Moment gewählt, da der Steuermann den Propheten weckt, dessen Schlafzustand durch die zurückgeneigte Haltung, das an den Mast gestützte Bein, die matt heraushängende L. und die auf das Haupt gelegte andere Hand recht gut charakterisiert ist. Stehen gebliebene Reste über der l. Felsmasse fordern die Ergänzung einer Figur, ohne Zweifel die der Sturmpersonifikation.

Den Schluss mag der Florentiner Skph. G. 383, 4 (V. 112) mit seinem einzigartigen Typus bilden. Ueber der Schiffsscene ist ein Stern zu erblicken. J. steht e. f. im Fahrzeug auf einem Bein und hat beide Hände vor sich über einander gelegt, die er sich, wie es scheint, hat binden lassen. L. von ihm beugt sich ein Mann im Profil nach r. nieder und erfasst das andere Bein, um ihn über Bord zu heben. Das Relief ist eine rohe und ungeschickte Arbeit, die nur in einer Zeit tiefsten Verfalles entstanden sein kann.

Bezüglich der Schiffergruppe und besonders des Verhältnisses, in dem die Seitenfiguren zur Mittelscene stehen, verdient es in erster Linie hervorgehoben zu werden, dass die bei den Malern beliebten Schemen in den Ateliers der Steinbildner nur selten Aufnahme gefunden haben. Dem Typus mit nur einem Schiffer an Bord können sie kein Interesse abgewinnen — mir sind nur zwei Fälle bekannt geworden: G. 384, 4 (V. 77), G. 374, 4 (V. 109) —; geben sie aber dem Fahrzeuge zwei Insassen, so lassen sie bezeichnender Weise nicht beide den Schuldigen packen, wie im Priscillatypus, sondern nur einen und weisen dem andern die Rolle des Steuermannes zu G. 301, 2 (V. 57), G. 367, 3 (V. 60) oder vermeiden überhaupt, den Vorgang der Ausstossung darzustellen, und

erregen die Delphinform des Tieres und die Bärtigkeit sämtlicher Insassen. Die an die Stirn gelegte Hand bei dem einen Schiffer — wenn eben die Gebärde richtig wiedergegeben ist — kann auch Schrecken bedeuten.

begründen das Gebärdenspiel der Mannschaft, auf das sie doch nicht gut verzichten können, auf andere Weise, so in der IV. Gruppe. Offenbar hat dabei eine zweifache Rücksicht gewaltet. Man rückte unter dem Einflusse der in die reale Welt niedersteigenden historisierenden Kunstrichtung in der nachkonstantinischen Zeit auch das Bild in die Sphäre der Wirklichkeit, gab dem Fahrzeuge seinen Steuermann und begnügte sich mit nur einem Matrosen für den Hauptakt. Sodann schreckte die handwerksmässige Technik vor einer Scene zurück, die mit dem komplizierten Durcheinander von Händen, Armen und Beinen an das künstlerische Können eines Steinhauers nicht geringe Anforderungen stellte[1].

Das der Plastik eigentümliche Kompositionsschema ist die Dreizahl der Schiffer, die vorzüglich geeignet ist, den Hauptvorgang durch die Verlegung in die Mitte des Fahrzeuges und zwischen zwei Figuren, von denen die eine den Vorder- die andere den Hinterbug einnimmt, hervorzuheben und in ihnen ausklingen zu lassen. Spielt sich dagegen die Handlung auf den zur ersten Gruppe gehörigen Reliefs G. 377, 1 (V. 101), G. 397, 10 (V. 90) seitwärts am Vorderteil ab, so sind das Ausnahmen, die auf Rechnung des unmittelbaren cömeterialen Einflusses (V. 35) zu setzen sind.

Indessen verrät die Beteiligung der Mannschaften an dem Drama die mannigfachsten Abstufungen. Zeigen auf den Denkmälern der I. Gruppe alle ein angemessenes Pathos[2], das bald in Gebärden des Schreckens oder des Betens[3] zum Ausdruck kommt, so werden auf den Beispielen der II. und V. Gruppe die zwei Seitenschiffer in Anpassung an die eigentümlich geformte Zwischenhandlung als symmetrische Abschlussfiguren verwandt, indem man ihnen fast die gleiche Höhe in sitzender Stellung giebt[4] und sichtlich vermeidet, einen vor dem andern auszuzeichnen, dementsprechend auch beide entweder ganz nackt[5] oder mit Exomis[6] bekleidet abbildet. In der III. Gruppe kommt die Mattheit des Hauptdramas auch in den Nebeninsassen zum Vorschein, deren Versenkung im Schiffsraum schon an sich einer lebendigen Charakteristik hinderlich

[1] Eine Ausnahme nur G. 301, 4 (V. 120) (Südfrankreich), die den Beweis gänzlichen Unvermögens giebt.

[2] Vrgl. G. 307, 1 (V. 56), G. 301, 2 (V. 57).

[3] G. 397, 11 (V. 102), G. 400, 10 (V. 103), G. 397, 10 (V. 90).

[4] Nur G. 402, 3 (V. 104) in stehender.

[5] G. 384, 7 (V. 111), G. 402, 3 (V. 104).

[6] G. 316, 4 (V. 58), G. 380, 4 (V. 69): Der r. Schiffer trägt nach der Abb. bei G. eine Art Hemd (?). — Auch auf G. 366, 3 (V. 115) ist der Eindruck der Symmetrie erstrebt worden.

war. Man giebt sich zwar alle mögliche Mühe, sie zu beleben, lässt z. B. den einen mit der Hand das Gesicht verdecken G. 321, 4 (V. 110) oder den Steuermann sich mit dem Gesicht nach aussen wenden G. 397, 5 (V. 61), zerstört aber bei diesen Bestrebungen die sonst streng gewahrte Symmetrie G. 384, 6 (V. 62), G. 404, 3 (V. 98), verliert das Verständnis für den Ernst der Begebenheit G. 384, 3 (V. 63) und löst zuguterletzt die Komposition in zusammenhangslose Teile auf. Auf einem von Grousset beschriebenen Relief (V. 79) ist aus dem einen Ruderer ein Angler geworden, der an einem Faden zieht.

In der Wiedergabe des Schiffes tritt uns eine eigenartige Neuerung entgegen. Das Segel ist, wo es erscheint, stets in seiner ganzen Fläche entfaltet[1], ohne Rücksicht auf den darin liegenden Widerspruch mit der biblischen Erzählung, die den Steinmetzen ebenso wie den Malern durch den Hinweis auf den tobenden Sturm und das brandende Meer den Gedanken hätte nahe legen sollen, dass das Schiff, um dem Winde die Kraft zu nehmen, mit gereftem Segel fahre. Gleichwohl ziehen die Skph.-bildner die breite Segelfläche vor, mit der sie offenbar denselben künstlerischen Zweck verfolgen, wie mit der Draperie, auf die sie die Orantenfiguren zu versetzen pflegen[2]. Sie schmücken damit eine leere Stelle aus und geben zugleich den Gestalten einen malerischen Hintergrund.

Ferner legen sie auf Einzelheiten grossen Wert, die ihren Werken bei den Käufern nur zur Empfehlung dienen konnten. Als ein Muster für diese sorgfältige Kleinarbeit kann wiederum der J.-skph. gelten G. 307, 1 (V. 56)[3]. Im allgemeinen aber gilt auch von den Schiffsdarstellungen in der Plastik, dass ihre Vereinfachung mit dem Verfall der Kunst gleichen Schritt hält, der grosse Segler schliesslich ein unscheinbarer Kahn wird, womit jedoch nicht gesagt

---

[1] Nur auf der dem Katakombentypus verwandten Darstellung G. 397, 12 (V. 91) ist das Segel gerefft.

[2] Vrgl. G. 370, 3; 371, 5; 316, 4; 331, 1; 372, 1; 374, 1, 2; 375, 3; 380, 3; 384, 1; 385, 2, 3; 403, 2; 394, 8; 7.

[3] Ich verweise auf den Plankenlauf mit der Zahnschnittleiste, den nach oben sich verjüngenden Mast — vrgl. G. 301, 2 (V. 57), hier auch das Tau, mit dem die Rahe an den Mast gebunden ist, — die durch Rollen laufenden Hauptaue, die gegen das Stag sich blähende Segelfläche, die horizontal und vertikal über sie gelegten und an ihren Kreuzungspunkten verknoteten Streifen, den ausgeschnittenen und mit einem Tau gesäumten unteren Rand, das ausgezogene Schothorn, das volle Topsegel. — Die Zeichnung des Segels G. 400, 10 (V. 103), vrgl. dazu Bottari, R. S., II, S. 96, entspricht kaum dem Original.

sei, dass ein solcher nicht auch schon auf den frühesten Reliefs vorkäme[1].

Die gelegentliche Belebung des Wassers mit hervorlugenden Fischköpfen[2], die von den Malern niemals versucht wurde, ist ebenfalls ohne Zweifel auf das Bestreben der Steinmetzen zurückzuführen, ihre Arbeiten mit kleinen Zieraten auszuschmücken.

Cap. 10. Die Rettung des Propheten und sein Schlummer unter der Staude.

Das gegenseitige Verhältnis der beiden Typen der Rettung und der Ruhe in der Plastik nötigt uns, sie gemeinsam zu behandeln. Ihre Entwicklung verläuft im allgemeinen in drei Perioden, die sich jedoch nicht streng von einander scheiden lassen.

In dem ersten Stadium schliessen sich die beiden Darstellungen den Typen der Malerei vollkommen an. Wie diese führen auch sie, jede für sich, ein selbständiges Dasein, wenn sie auch in einem Rahmen sich vereinigen müssen. So kommt G. 307, 1 (V. 56) unmittelbar neben der Schiffsscene, doch unverkürzt, der Moment zur Darstellung, da J. von dem Tiere mit gewaltiger Kraft ans Ufer geworfen wird. Darüber liegt er unter der Staude in behaglicher Ruhe. Sein Schlummer ist so tief, dass scheue Tierchen, wie Eidechse, Schnecke, Seekrebs und Heupferd sich ihm zu nahen wagen[3]. Hinter ihm ist eine Hirtenidylle zu sehen. Ebenso wäre auch die Darstellung des Ruhenden auf dem vatikanischen Skph. G. 377, 1 (V. 101), die sich hier unmittelbar an die Schiffsscene reiht, auf einem Katakombengemälde denkbar. Der Rettungsvorgang fehlt. Es ist bezeichnend, dass eine ungeschmälerte Wiedergabe der beiden Typen unter den römischen Reliefs,

---

[1] Z. B. G. 384, 4 (V. 77).

[2] G. 307, 1 (V. 56): unter dem Schiffe r. und in der Mitte ein Fischkopf (auf der Abb. bei G. nicht wiedergegeben). G. 366, 3 (V. 115), G. 380, 4 (V. 69), G. 301, 2 (V. 57).

[3] So pflegt wenigstens auf antik-römischen Denkmälern die Eidechse bei Schläfern motiviert zu werden. Doch haben die Tierchen auf unserem Denkmal wohl nur einen dekorativen Zweck. Eidechsen und Wasservögel sieht man auf dem Denkmal einer schlafenden Nymphe bei Clarac, a. a. O., IV, 750, 1829 c. — Zur Symbolik der Eidechse vrgl. Stephani, Der ausruhende Herakles, S. 32; Kekulé und Bachofen, Archäolog. Zeitung 20 (1862), S. 310 f. und 327; Friederichs-Wolters, a. a. O., Nr. 1287; ferner die Abb. von Schläfern, denen sich Eidechsen nahen, bei Garrucci, Museo Lateranense, Roma 1861; tav. XL, 1, 4, 6; Zoega, Li bassirilievi antichi di Roma, Roma 1808, II, 205; Visconti, Museo Pio Clementino, III, 44.

soweit sie bekannt sind, auf diese zwei beschränkt bleibt, sodass es den Anschein hat, als ob die Vereinigung der unveränderten Scenen auf den engen Skph.-bildwänden den Steinmetzen Schwierigkeiten bereitet habe. Weiss sich doch der Bildhauer von Velletri G. 374, 4 (V. 109) nicht anders zu helfen, als das Tier, dem J. zur Beute fallen sollte, auszulassen, die Rettungsscene aber so in die Darstellung des Ruhenden zu komponieren, dass der Ausgespieene dem Liegenden in das Knie fällt. Wollte man die Scenen bei einander lassen, war irgend eine Kürzung unvermeidlich.

Damit aber treten die beiden Typen in die zweite Periode ihrer Entwicklung. Sie beginnen sich einander zu nähern, und zwar in der Weise, dass die Rettung die Rolle eines begleitenden Elementes der Ruhescene übernimmt, indem sie nur durch das Dasein des Ungeheuers vor dem Schläfer sich zu erkennen giebt. So sehen wir schon auf Monumenten aus der Anfangszeit der Skph.-skulptur das Tier in vollständiger Gestalt oder in perspektivischer Verkürzung gierig dem Schlafenden sich zukehren und die Pranken in den Boden schlagen G. 397, 12 (V. 91), G. 357, 1 (V. 83), G. 357, 4 (V. 89) oder auf späteren Denkmälern nur mit Vorderkörper oder Kopf an seinen Fussenden erscheinen G. 366, 3 (V. 115), G. 321, 4 (V. 110), G. 367, 3 (V. 60).

Doch auch bei dieser Verbindung bleibt die Plastik nicht stehen. Sie schmiedet die beiden Scenen auf der letzten Stufe ihrer Entwicklung in eine zusammen, indem sie den freischwebenden J.-körper, der nur noch mit den Beinen von den Zähnen des Tieres gehalten wird, zum Schläfer unter dem Gewächs umgestaltet. So ruht der Prophet langgestreckt, während seine Fussspitzen G. 385, 4 (V. 84), Beine G. 397, 11 (V. 102), Unterschenkel G. 384, 7 (V. 111) oder sein Unterleib G. 316, 4 (V. 58) noch im Rachen des Ungeheuers verborgen liegen, je nachdem Raum für die Ausdehnung der Scene vorhanden ist.

Neben diesen Entwicklungsreihen finden sich von jeder Scene noch einzelne Spielarten vor.

Aus dem Rettungsbilde hat Künstlerlaune wohl im Zusammenhang mit der Wendung, welche die Doppelscene der Ruhe und Rettung in der soeben charakterisierten Periode genommen hat, das Motiv des dem Tier entschlüpfenden Knaben geschaffen, der sich an dem Stamme der Pflanze anklammert, mit dem Unterkörper aber noch im Tiere steckt und nach diesem sich umschaut G. 402, 3

(V. 104)[1]. Sodann ist die nur in engsten Kreisen bekannte, bis jetzt noch nicht genügend publicierte Darstellung auf dem Fragment eines marmornen Pluteus (?) zu nennen, das in Salona gefunden wurde und sich jetzt im Museum zu Agram befindet, Abb. 1 (V. 125[a]). Der von dem Ungeheuer Ausgestossene hält einen Olivenzweig triumphierend in der Hand. Der erste Herausgeber, Jelič, verlegt das Werk in die zweite Hälfte des V. oder in den Anfang des VI. Jhdts.[2].

Abb. 1.

In der Darstellung des Schläfers ist mit auffallender Einstimmigkeit eine Aenderung in der Wiedergabe des Gewächses durchgeführt. Statt des Gerüstes, durch das sich die Ranken schlingen, bilden die Steinmetzen eine einfache Staude, die Kürbisfrüchte[3] trägt und mit ihnen bald Kürbis- bald Epheublätter[4] verbindet. Die Pflanze steigt immer, mit Ausnahme von G. 307, 1 (V. 56) für Rom und von G. 384, 2 (V. 124) für Gallien, zu Häupten des Schlummernden auf und neigt sich dann über ihn. Den Fortfall der Laube aber mag wohl zunächst die Scheu vor der technisch schwierigen Aufgabe veranlasst haben, sich kreuzende Latten und durchlaufende Zweige mit dem Meissel unterschiedlich herauszuarbeiten, und sodann das Bestreben, die Kürbispflanze dem Epheu anzunähern. Einen besonderen Schmuck erhält die Scene zuweilen durch ein Täubchen, das man auf der Staude sitzen G. 374, 4

[1] Der Knabe, der G. 384, 6 (V. 62) den Stamm umklammert, ist eine nicht zugehörige Ergänzung, vrgl. Joh. Ficker, Lateran, Nr. 176.

[2] Den behelmten Kopf hält Jelič für eine Personifikation des Windes oder des Meeres, Ephemeris Salonitana, Jaderae 1894, S. 30, möglich ist aber, dass der Kopf überhaupt nicht zu der J.-scene gehört, sondern mit einer ähnlichen Darstellung an der anderen Ecke des Fragmentes korrespondierte. — Obwohl es nicht von einem Skph. herrührt, habe ich es dennoch hier aufgenommen, zumal es mir erst nachträglich bekannt wurde.

[3] Soweit mir bekannt, fehlen sie nur G. 357, 4 (V. 89).

[4] Sie fehlen G. 385, 4 (V. 84), G. 377, 1 (V. 101).

(V. 109) oder von ihm sich erheben und dem Schiffe zuschweben G. 397, 12 (V. 91), oder umgekehrt auf der Volute des Vorstevens sitzen und im Begriff sieht, zu dem Schlummernden hinüberzufliegen G. 397, 11 (V. 102). Nirgends aber hat es einen Zweig im Schnabel[1]. Bedeutendere Erweiterungen tragen zwei gallische Skphe. zur Schau, von denen der eine G. 384, 2 (V. 124) vor dem ausnahmsweise in Tunika und Pallium gekleideten, unter dem Kürbis ruhenden J. einen aus Quadern gebauten Turm mit einer Doppelthür, der ohne Zweifel Ninive andeuten soll[2], erkennen lässt, der andere G. 366, 3 (V. 115) hinter dem Felsen zu Häupten des Propheten den Oberkörper einer Figur in Tunika und Pallium zeigt, die in der halberhobenen L. eine Rolle hält, während sie die R. über den Schläfer ausstreckt und aller Wahrscheinlichkeit nach einen Engel darstellt[3].

Cap. 11. Der Jonascyklus.

Im Unterschiede von den Malereien beschränkt sich in der Skulptur der Bilderkreis aus dem Leben des Propheten auf drei Typen, die auf den Skph.-wänden teils jeder ein besonderes Feld einnehmen, teils zu zweien sich in einem zusammenfinden und dem dritten einen eigenen Raum überlassen, teils auch alle in einem sich vereinigen. Auffallend ist, dass ein einzelner Bestandteil der Trias ohne die anderen selten als Reliefschmuck vorkommt. Nur einmal erscheint das J.-schiff allein G. 301, 2 (V. 57)[4]. Die Rettung aus des Tieres Leib findet sich dagegen stets in Gemeinschaft mit einer der beiden anderen Schilderungen, oder, so meist, in abgekürzter Form mit ihnen in einer Fläche verbunden. Grössere Selbständigkeit bewahrt sich die Ruhescene, die häufig zwischen Clipeus und Fussleiste ihren

---

[1] Das Täubchen mit dem Zweig G. 301, 2 (V. 57), G. 384, 6 (V. 62), G. 321, 4 (V. 110) gehört zum Noahkasten.

[2] Auf G. 396, 11 (V. 99) sind die vier Männer l. von J. wohl die hebr. Jünglinge und der Engel, keine Niniviten (G.).

[3] Der Kopf ist abgestossen. Millin, a. a. O., III, S. 530 sieht in der Gestalt Christus, G. Gott. Die Form der Komposition gleicht äusserlich so sehr der in der römischen Antike beliebten Scene, in der hinter einer schlummernden Figur, vornehmlich Endymion, ein bärtiger Greis mit reichem Haarwuchs oder ein Jüngling in weitem Gewande über einen Stein hervorragt, dass man an eine Uebertragung dieses Schemas in die obige Darstellung denken kann. Vrgl. Gerhard, Antike Bildwerke, Münch., Stuttg. etc. 1828ff., Taf. 40, 2; 37; den bekannten Endymionskph. im Mus. Capit., abgeb. Baumeister, a. a. O. (I), S. 480, Abb. 523; ferner Clarac, a. a. O., II, 170, 70 u. 71; Archäolog. Zeitung 20 (1862), Taf. CLIX. Dazu Jahn, Archäolog. Beiträge, S. 51ff.

[4] G. 397, 10 (V. 90) ist Fragment.

Platz gefunden hat, wo sie sich bequem in das dargebotene Feld einordnen liess und in nachdrucksvolle Beziehung zu dem von der Muschel umschlossenen Bilde des Verstorbenen trat[1]. Zuweilen auch füllt sie die Zwickel über den Arkadenbogen aus[2], und auf dem Skph. (V. 119) bilden sogar zwei übereinstimmende Darstellungen des Ruhenden die einzige Zierde der Vorderwand.

Regel ist jedoch, wenigstens für Rom, die Vereinigung der drei Bilder in einem Rahmen. Wenn nun auch bei einer Anzahl von Beispielen in dieser neugebildeten Komposition dem äusseren Scheine nach der Nachdruck auf der Schiffsscene liegt, so kann es bei anderen nicht zweifelhaft sein, dass der schlafende J. als die Hauptdarstellung anzusehen ist, dieselbe Scene, die sich kräftig genug erwies, den Rettungsvorgang zu verdrängen oder wenigstens zu einem nebensächlichen Element abzuschwächen, zuweilen sogar die Handlung im Schiff auf sich zu lenken, die ferner in grösseren Proportionen als die übrigen Figuren auftritt und schliesslich von den J.-bildern gerade dasjenige ist, das sich die christlichen Künstler auszuschmücken und zu erweitern bemühen, während sie die andern verkümmern lassen.

Der Ueberblick über die J.-darstellungen in der Skph.-skulptur ermöglicht schliesslich, das Verhältnis der provinzialen Steinmetzarbeiten zu den römischen näher zu bestimmen. Von dem fortgeschrittenen Typus der Hauptstadt unterscheidet sich das Relief von Osimo G. 384, 7 (V. 111) nach Auffassung und Aufbau der Scenen in keiner Weise, das auf dem Skph. von Perugia G. 321, 4 (V. 110) nur durch die dort aussergewöhnliche Isolierung des Schiffsdramas von dem Doppelbilde der Rettung und Ruhe. Bedeutender sind die Differenzen bei dem Skph. von Velletri G. 374, 4 (V. 109), dessen Schiffsscene und dessen Rettungswunder in seiner Vollständigkeit an den römischen Katakombentypus erinnern, in ihrer losen Aneinanderreihung aber ohnegleichen sind. Beispiellos ist vollends die Scene im Schiff auf dem Skph. in Florenz G. 383, 4 (V. 112), charakteristisch wiederum die unverkürzte Wiedergabe der Ausspeiung des Propheten und die Verteilung der drei Scenen auf die beiden Hälften der Wand, indem Schiff und Ruhe auf einer sich vereinigen müssen.

Die gleichen Anklänge an den frührömischen Typus kehren auf den gallischen Skphen. wieder, so in den Schiffsscenen und in der

---

[1] G. 357, 1, 2, 4 (V. 83, 118, 89), G. 359, 1 (V. 64).

[2] G. 319, 4 (113), G. 375, 3 (V. 101[a]).

Anordnung der drei Begebenheiten G. 301, 4 (V. 120) und (V. 121). Daneben aber machen sich starke Einflüsse von den weiter entwickelten Typen der römischen Skph.-kunst in der Zusammenziehung der zweiten und dritten Scene und in der Verbindung des Schläfers mit der Sturmfigur geltend. Als rein gallische Besonderheiten dagegen müssen gelten: die Einführung der Engelsgestalt G. 366, 3 (V. 115) und des Niniveturmes G. 384, 2 (V. 124) in das Bild des schlummernden Propheten, ferner die Verlegung der zwei Schläfergestalten auf die Ecktempelchen (V. 117) und auf die beiden Hälften der Skph.-wand (V. 119).

Ebenso knüpfen das nordafrikanische Relief G. 385, 5 (V. 125)[1] und das dalmatische Fragment Abb. 1 (V. 125[a]) an frühe römische Muster an, letzteres nur die Symbolik des Rettungswunders in sinniger Weise durch den Olivenzweig verdeutlichend.

So lässt sich das Schlussurteil über die Stellung der provinzialen Skph.-kunst zu der römischen folgendermassen formulieren: Während in Rom, dem beherrschenden Kunstcentrum, die Entwicklung stetig und ruhig, wenn auch abwärts, verläuft, zeigt die Kunst in den Provinzen eine grosse Ungleichmässigkeit, ein Haschen nach auffälligen Zuthaten und neuen Kombinationen[2]. Doch ist der Abstand der eigentümlichen Charakterzüge von der römischen Weise bei den Werken in den italischen Provinzen geringer als bei denen in Gallien. Die Momente dagegen, welche die provinzialen Arbeiten mit den römischen gemein haben, entstammen zum Teil dem ersten Entwicklungsstadium des Typus in der Katakombenmalerei, zum Teil dem folgenden in der Skph.-skulptur, und zwar bilden jene den Untergrund für diese, da die provinzialen Steinmetzen die zuerst zu ihnen gekommenen Muster mit Zähigkeit festhielten, und nur einzelne spätere Züge, die ihnen vielleicht durch „wandernde Zeichnungen“[3] vermittelt wurden, übernahmen. Die Benutzung der älteren und jüngeren Vorlagen neben einander und ihre gelegentliche Verschmelzung mit einander[4] geben den Kunsterzeugnissen der Provinzen ihr eigentümliches Gepräge.

[1] An (V. 13).

[2] Vrgl. das Resultat Max Schmid's, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, S. 68.

[3] V. Schultze, Archäologie, S. 257.

[4] Vrgl. (V. 120) Katakombentypus: Die Verteilung der drei Scenen auf drei Felder, Schiffsdrama. Skph.-typus: Die Kürbispflanze mit den epheuähnlichen Blättern, doch laubenartig von beiden Seiten aufsteigend. — (V. 121): Katakombentypus: Verteilung in zwei Felder, Schiffsscene. Skph.-typus: Verschmelzung der Rettung und Ruhe.

Weniger konventionellen Charakters als die grosse Masse der in den Ateliers von berufsmässigen Steinhauern hergestellten Reliefs sind die Graffiti, die als deren Anhang hier ihre Stelle finden mögen. Was sie an J.-scenen bieten, spricht in der That von selbständiger Auffassung. Auf der Marmorplatte G. 484, 1 (V. 127) erscheint der Prophet in dem Augenblick, wie er eben an das Ufer geschleudert ist. Er sitzt ganz nackt, greift mit der R. nach dem Boden zurück und hat bestürzt die L. nach dem Gesicht erhoben, vor ihm liegt der Drache in seiner ganzen Länge, mit allen Zeichen seiner Wassernatur, darüber ist ein Täubchen zu sehen. Der Stein

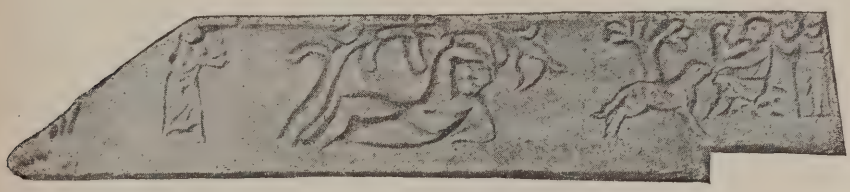


Abb. 2.

G. 484, 2 (V. 128) enthält unter einer Gruppe von Bildern nur das Tier. Die Rettungsscene auf der Tafel G. 484, 10 (V. 126) unterscheidet sich von den Darstellungen dieser Art nur dadurch, dass J. bekleidet aus dem Rachen des nur mit dem Vorderkörper abgebildeten Untieres heraushängt.

Die beiden Fragmente Abb. 2 (V. 130) und (V. 129) bringen übereinstimmend das Bild des Schläfers mit einer Hirtenscene in Verbindung. Von hohem Interesse ist das erstere. Dem nackten Schläfer naht sich von l. eine Figur in langer ungegürteter Tunika (Exomis), das Gesicht nach vorn kehrend, und hält in beiden ihm zugestreckten Händen einen länglichen Gegenstand, der oben eine Verdickung zeigt. Hinter ihr sieht man noch die spärlichen Reste einer anderen Darstellung. R. von dem Schlummernden sitzt in der Nähe eines Baumes ein Hirt auf einem Steinhaufen, vor ihm steht ein Schaf, hinter ihm eine (bärtige?) Gestalt[1] e. f., in langer gegürteter Tunika, die R. nach ihm erhebend.

III. Jonas auf den Erzeugnissen der Kleinkunst.

Die Produkte der Kleinkunst liefern für die Kenntnis der altchristlichen Typengeschichte neben der Grabmalerei und Skph.-plastik

[1] Diese wie die l. schreitende Figur vermag ich nicht zu erklären.

und über diese hinaus einen nicht unwesentlichen Beitrag und gewähren mit ihren Darstellungen zugleich einen bemerkenswerten Einblick in die eigentümliche Anschauungswelt der christlichen Gemeinde. Finden sich doch dieselben Scenen, mit denen sie die Ruhestätten ihrer Verstorbenen schmückt, neben anderen auch auf Gegenständen wieder, die lediglich den Zwecken des häuslichen und alltäglichen Lebens dienen. Zu ihnen gehören auch die J.-bilder in grosser Anzahl.

Cap. 12. Jonas auf Goldgläsern.

Der besondere Reiz der J.-darstellungen auf den Goldblättern beruht darin, dass sie infolge ihrer guten Erhaltung, die sie der Lage zwischen zwei Glasschichten verdanken, noch heute in ihrer ursprünglichen Frische auf uns wirken. Auch typengeschichtlich behaupten sie ihren eigenen Platz, so nahe sie sich einerseits mit den Fresken andererseits mit den Reliefs berühren.

Auf der Glasschale G. 169, 1 (V. 131) gleicht die Schiffsscene dem von der Priscillakatakombe her uns bekannten Typus. Zwei nackte Männer, einander zugekehrt, lassen ihr Opfer, von dem nur noch Unterleib und Beine zu sehen sind, in dem Rachen des von r. sich heranwindenden Seedrachen verschwinden. Die zunehmende Verdeckung der unteren Extremitäten ist hier bis zur völligen Versenkung der Körper in das Schiffshohl fortgeschritten. Die beiden anderen Hauptbestandteile des Cyklus, die Rettung und die Ruhe des Propheten, sind in dem nebenstehenden Felde untergebracht. Doch hat J. in der letzten Scene eine ungewöhnliche Haltung angenommen. So würde die Verwandtschaft mit dem Katakombentypus, wie auch die gewandte Formensprache und verhältnismässig sichere Zeichnung für Ansetzung der Glasschale in eine jenem nicht ferne Zeit sprechen, wenn nicht gewisse Merkmale, wie das ausgespannte Segel, mit dem der Zeichner die leere Stelle ausfüllt, sowie das Sternornament im Kreise[1], das er der Wasserfläche einfügt, ferner die Verwandlung der Kürbislaube in eine Kürbisstaude, schliesslich das dem Schiffe sich nähernde Täubchen in der Ecke uns nötigten, einen Zusammenhang der Darstellungen mit den weiter entwickelten Typen der Steinsargbildnerei anzunehmen. Die Schale wird demnach etwa der Mitte des IV. Jhdts. angehören.

Mit dem im Louvre befindlichen Goldglas G. 174, 8 (V. 132)

---

[1] Vrgl. dazu Wilh. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staats-Bibl. zu München. Abh. d. philos.-philol. Kl. d. k. bayer. Akad. d. W. XV. Bd. (1879), 1. Abt., S. 25.

werden wir weiter hinabgehen müssen. Die Zeichnung hat an Geschmeidigkeit verloren, und die Auffassung der Meerfahrt teilt die Eigentümlichkeit von Reliefs aus dem Ende des IV. Jhdts.[1]. Beliebter als die Schiffsscene mit dem Verschwinden des Propheten in dem Tiere scheint bei den Zeichnern das Bild des Schlummernden gewesen zu sein, das mit seinen ruhigen Linien für die Grabstichelarbeit sich mehr empfahl als die erwähnten Scenen mit ihren lebhaften Conturen. Ikonographisch nimmt es eine gewisse Zwitterstellung ein. Mit den Typen der Malerei hat es die einfache Vorführung des Ruhenden gemein, ohne das Tier zu zeigen, mit denen der Skph.-skulptur die Bildung der Kürbispflanze in Form einer Staude. Zu nennen sind hier das Goldglas in der vatikanischen Bibliothek G. 174, 9 (V. 133) und die Scherben einer Schale im Museum Kircherianum G. 171, 4 (V. 134), auf denen spärliche Reste der Staude die gleiche Darstellung vermuten lassen.

In einer Hinsicht vor allem sind die Verfertiger der Goldgläser über die Werke der Maler und Steinhauer hinausgegangen. Sie bringen allerlei ornamentales Beiwerk an, zieren z. B. die Planken des Fahrzeuges mit einer Reihe koncentrischer Kreise, führen das schachbrettartige Muster des Segels gewissenhaft aus, lassen einen Fisch aus den Wellen hervorschauen, versehen das Ungeheuer, wenn auch spärlich, mit Schuppen, ziehen die Linien, die das Erdreich unter dem schlafenden Propheten andeuten sollen, in gleichmässig gewundene Schnörkel aus, geben die Adern in den Blättern genau an und setzen in kahle Flächen stilisierte Blumen und Blätter ein.

Von diesen Glasgefässen sind die kleinen Medaillons zu unterscheiden, „welche entweder in irgend einer Weise vereinzelt Verwendung fanden oder in grössere Schalen zur Zierde eingedrückt wurden“[2]. Die Darstellungen aus der Lebensgeschichte des J. sind die alten. So zeigt auf der Londoner Schale aus der Sammlung Disch G. 170, 1 (V. 135) ein Medaillon einen Nachen mit fünf Rudern und mit vier unbekleideten Insassen, darüber einen Fisch, der ohne Zweifel nur zur Raumfüllung dient[3]. Ein zweites Medaillon desselben Glastellers lässt J. sehen, wie er von dem Tier verschlungen, ein drittes, wie er von ihm ausgespieen wird, ein viertes, wie er unter der Staude ruht. Auf dem Medaillon G. 174, 10 (V. 136) bemerkt man in dem Fahrzeug sechs Männer in zwei Reihen übereinander

[1] Beachte die Dreizahl und die Frontansicht der Insassen.

[2] V. Schultze, Archäologie, S. 307.

[3] Wenn er einen Sinn haben soll, so kann er nur das Element des Wassers andeuten.

geordnet[1]. G. 174, 11 (V. 141) erscheint das Ungeheuer sogar allein, als eine unförmliche Masse zusammengerollt. Selbstverständlich kommt solchen abgesprengten Elementen, die ursprünglich einer Komposition angehörten, keine besondere symbolische Bedeutung zu. Sie wurden nur getrennt, weil sie in ihrer Vereinigung auf der zur Verfügung stehenden Bildfläche keinen Raum fanden. Bevorzugt ist auch hier das Motiv des ruhenden Propheten G. 174, 13 (V. 137), G. 174, 15 (V. 138).

Cap. 13. Jonas auf Lampen.

Bei dem Mangel an origineller Erfindung und der Dürftigkeit des bildlichen Schmuckes auf den altchristlichen Lampen verdient das im Berliner Museum aufbewahrte Exemplar G. 474, 2 (V. 142) durch den Reichtum seiner Typen im besonderen Masse unsere Aufmerksamkeit. Um das Bild eines mit Tunika und Mantel bekleideten Hirten, der ein Schaf auf den Schultern trägt, gruppiert sich eine Anzahl von Darstellungen: zu Häupten Sonne, Mond und sieben Sterne, zu Füssen sieben Schafe, in der Mitte des Diskus zwei J.-scenen, l. unter dem Kasten der Noaharche die Rettung, deren Unterschied von dem üblichen Schema darin liegt, dass der Entfliegende, den Kopf zurückwendend, noch völlig mit dem Oberkörper in dem geöffneten Schlund des Tieres steckt, r. der unter einer Kürbisstaude auf einer kleinen Erhöhung nach l. liegende Prophet. Auffällig ist der Baum, der an seinem Kopfende sich erhebt und einer Pappel oder Pinie ähnlich ist.

Piper[2] setzt die Lampe wegen der mangelhaften technischen Ausführung der Bilder und wegen der Inschrift: FLORENT[3], die erst auf Münzen Justin's I. (518—527) und Badvila's (541—552) zu finden sei, in das VI. Jhdt. Allein es giebt eine nicht unbeträchtliche Anzahl von heidnischen Lampen, welche die gleiche Inschrift tragen[4], zum Teil sogar einige Typen mit unserer Lampe

---

[1] Indessen ist diese Deutung nicht gewiss, Le Blant ist geneigt, darin das Schiff der Jünger zu erblicken. Bull. archéol. de l'Athén. fr. 1856, S. 10.

[2] Ueber einige Denkmäler der königl. Museen zu Berlin von religionsgeschichtlicher Bedeutung. Vortrag. Berlin 1846, S. 14f.

[3] Infolge einer Verwechselung mit einer anderen Lampe, die SAECVL hat (über ihr Schicksal s. Bull. 1870, S. 85), nehmen de Rossi und Roller fälschlich die gleiche Lesung für unsere Lampe an.

[4] C. J. L. V, 2, Nr. 8114, 52; III, 2, Nr. 6008, 23; suppl. ital. fasc. I, addit. ad V, Nr. 1079, 19. — Fröhner, Inscriptiones terrae coctae vasorum inter Alpes Tissam Tamesin repert., Gott. 1858, Suppl. z. Philologus XII (1857), Nr. 1110—1112.

gemein haben (sieben Planeten und Luna)[1] und spätestens dem III. Jhdt. zugehören[2], sodass aller Wahrscheinlichkeit nach unser Exemplar mit den heidnischen aus einer Töpferwerkstatt hervorgegangen[3] und gleichen Alters wie diese ist. Eine Töpferei, die heidnische und christliche Lampen zugleich herstellte, ist z. B. für Ostia nachgewiesen worden[4].

Später wird die vatikanische Lampe angesetzt werden müssen G. 475, 6 (V. 143). Der Diskus ist zwar noch rund, aber der Brenner schon mehr in den Rand hineingezogen, der mit Buckeln besetzt ist. Der Typus des Schläfers steht auch hier zwischen denen der Malerei und der Skph.-skulptur. Am Kopfende des nach l. Ruhenden steigt eine Kürbisranke mit Kürbisblättern und -früchten auf.

In das V. Jhdt. führt die Kölner Lampe von S. Severin hinab (V. 144). Ihre Gestalt ist langgestreckt und plump, der Brenner lang ausgezogen, der Ringhenkel dagegen nahezu verschwunden. Die Rettung, welche die Lampenscheibe enthält, bietet sich in einer bis jetzt noch nicht gesehenen Form dar. Aus dem aufgesperrten Maule eines Fischkopfes ragt ein männlicher (?) Oberkörper mit eng angelegten Armen hervor.

Schliesslich seien vier Lampen genannt, die in ihren Darstellungen völlig identisch sind. Zwei von ihnen stammen sicher (V. 145, 148)[5], eine dritte aller Wahrscheinlichkeit nach (V. 146)[6]

[1] C. J. L. X, 2, Nr. 8053, 81.

[2] Kenner, Die antiken Thonlampen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes und der k. k. Ambraser-Sammlung, i. Archiv für Kunde österreich. Geschichts-Quellen, Bd. 20 (1859), S. 5. — Marquardt, Das Privatleben der Römer, i. Handbuch der röm. Altertümer von Marquardt und Mommsen, 2. Aufl., Leipz. 1886, Bd. VII, II, S. 642. — Die Figuren erheben sich freilich nur mässig aus der Fläche und sind in ihren Umrissen stumpf, es scheint, als ob mit dem Modellierstäbchen nachgearbeitet sei, wie bei den sogenannten Relief-Pinselbildern. Vrgl. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, Leipzig 1875—1887, II, S. 111. — Die Abbildungen geben ohne Ausnahme eine unvollkommene Vorstellung von dem wirklichen Zustande der Lampe.

[3] Eine Ortsbestimmung lässt sich leider nicht gewinnen, jedenfalls ist Italien die Heimat der Lampe. Auch Beger, Lucernae veterum sepulchrales iconicae, a Bartoli cum observat. Bellorii editae, Coloniae Marchiae 1702, III, S. 10 weiss über ihre Herkunft nur anzugeben: fuit J. Petri Bellorii, nunc in Thesauro Regio-Elect. Brandenburgico servatur.

[4] Kraus' R. E., II, S. 270.

[5] V. 148 (Louvre), nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Héron de Villefosse.

[6] Näheres über die Lampe in der Revue archéol., sér. 3, t. 4 (1884), S. 202,

aus Karthago, eine vierte aus Semur (Côte d'Or) und besteht aus dortigem Thon (V. 147). Alle haben dieselbe langgezogene Form, den breit und weit vorgesetzten Brenner und den verkümmerten Griff, auf dem Rande dieselbe Dekoration, Epheublätter und Delphine in abwechselnder Reihenfolge. Auf allen nimmt das Tier den grössten Raum des Diskus ein. Es ist ein geflecktes oder mit Schuppen bedecktes Ungeheuer von mächtigem Umfang, das, nach dem Henkel zu gerichtet, den auf dem schmalen Hals sitzenden drachenähnlichen, mit Kamm und starren Haaren besetzten Kopf nach dem hinter ihm schlafenden Propheten zurückwendet. Dieser liegt nach l., das r. Bein über das l. gelegt und die r. Hand auf das Haupt, mit dem Kopfe nach dem Brenner zu und lässt seine Beine auf dem Schwanzende des Tieres ruhen, das der Bildner verkürzen musste, um für die liegende J.-figur Platz zu gewinnen. Ueber dieser deutet eine Ranke mit Früchten die Pflanze[1] an, unter ihm eine geschlängelte Erhöhung das Erdreich[2], auf dem er ruht. Der Bau der Lampen empfiehlt das V. Jhdt. als Entstehungszeit.

Für die Heimat des Bildtypus stehen uns Karthago und Semur zur Wahl. Die Entscheidung kann nicht schwer fallen. Karthago war einer der hervorragendsten Hafen- und Handelsplätze in der römischen Kaiserzeit, ein Kreuzungspunkt der bedeutendsten Verkehrslinien des damaligen Welthandels[3]. In Karthago blühte eine reiche Industrie, und, was besonders für unsere Frage von Wichtigkeit ist, es lässt sich aus dem beträchtlichen Lampenfunde, der dort von Delattre gemacht wurde[4], auf einen ausgedehnten Betrieb der Töpferei schliessen, der nicht allein eine grosse Zahl von gewöhnlichen Thonformern, sondern auch von künstlerisch gebildeten Modelleuren[5], welche die Ornamente und Figuren entwarfen, beschäftigt haben wird. Gewinnt also die Annahme an starker Wahrscheinlichkeit, dass mit den drei vorhin angeführten Lampen auch der ihnen gemeinsame Typus der Darstellung in Karthago geschaffen sei, so be-

---

Nr. 13 im Verzeichnis der „lampes chrétiennes antiques du cabinet de France". Doch ist über die Herkunft nichts angegeben.

[1] Die Spezies vermag ich nach den Abb. nicht zu bezeichnen.

[2] Martigny, Lettre à Mons. Edm. Le Blant. Une lampe chrétienne inédite, Belley 1872, sieht darin den Wurm, der die Pflanze stach.

[3] Seine neue Blüte verdankt es Caesar: „An Volkszahl stand es im Reiche bald Rom wieder am nächsten und blieb es neben Alexandria bis zur Vernichtung des Vandalenreiches 534 n. Chr." Götz, Die Verkehrswege im Dienste des Welthandels, Stuttgart 1888, S. 455.

[4] Vrgl. Revue de l'art chrétien, VII (1889) f.

[5] Vrgl. Blümner, a. a. O., II, S. 105 f.

darf noch der Umstand einer Erklärung, dass die völlig gleiche Komposition den Diskus der aus dem Material von Semur gebildeten Lampe ziert. Man muss sich erinnern, dass die grösseren Fabrikanten von Töpferwaren damals nicht immer das fertige Geschirr versandten, sondern nur die Bilderstempel und Formenschüsseln, und es den kleineren Töpfern in den Provinzen überliessen, mit ihnen aus heimischem Erdreich ihre Erzeugnisse herzustellen. Daher kommt es, dass alles, was der Form entnommen ist, gleich, was nicht mit ihr überliefert wird, verschieden ist[1]. So ist der Thon der Lampe von Semur grau wie der der anderen Gefässe, die mit ihr zusammen gefunden wurden[2], das Material der karthagischen Exemplare dagegen rot. Jene hat drei Füllöffnungen, diese haben nur zwei oder eins[3]. Da ferner die Stempel einzeln eingedrückt zu werden pflegten[4], so werden auch die abweichenden Stellungen der Bilder auf den Rändern verständlich. Die Windungen der Delphine auf der r. Randhälfte[5] der Lampe in der National-Bibliothek (V. 146) sind nämlich nach dem Diskus zu offen, während sie sich auf der Lampe von Semur nach aussen kehren. Und auf der l. Hälfte des Randes der karthagischen Lampe (V. 145) sind im Unterschiede von der in der National-Bibliothek und der von Semur die Spitzen der Epheublätter nach aussen gerichtet.

Die Prägstöcke, welche die karthagischen Bilder den gallischen Töpfern übermittelt haben, werden vermutlich auf dem Handelsweg über Massilia, das schon früh durch eine Schifffahrtslinie mit der punischen Stadt verbunden war[6], die Rhone aufwärts, über Vienna und Lugdunum[7], wo ja blühende christliche Gemeinden bestanden, nach Semur gelangt sein.

---

[1] Vrgl. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft, Bonn 1868, S. 243. — Blümner, a. a. O., II, S. 110.

[2] Martigny, Lettre, S. 12. Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de Semur 1866, in dem über den Fund berichtet wird, war mir nicht zugänglich.

[3] Vrgl. Delattre, a. a. O.

[4] Blümner, a. a. O., II, S. 107.

[5] Rechts für den, der die Lampe mit dem Griff unten und mit dem Brenner oben vor sich liegen hat.

[6] Massilia hatte schon früh eine punische Handelskolonie und war von Karthago aus mit grösseren Schiffen bei mässig günstigem Winde (112 Meilen) mit 8 Tagesfahrten zu erreichen. Von Massilia bis Lyon brauchte man 5—6 Tage für beschleunigte Fahrt mit rheda. Vrgl. Götz, a. a. O., S. 266, 360, 355.

[7] Vrgl. Otto Hirschfeld, Lyon in der Römerzeit. Vortrag. Wien 1878, S. 13. — Das Töpfergewerbe ist übrigens auch für Lugdunum bezeugt, vrgl. Blümner, Die gewerbliche Thätigkeit der Völker des klassischen Altertums,

Einen grösseren Formenreichtum als die thönernen Lampen haben in der Regel die aus edleren Metallen hergestellten aufzuweisen, von denen die verloren gegangene Broncelampe G. 471, 3 (V. 150) ein schönes Beispiel dieser Art altchristlicher Kunstfertigkeit giebt. Sie hat einen halbmondförmigen Körper mit zwei Brennern. Ihr kreisrunder Henkel trägt den Propheten in der Ruhelage als plastisches Rundfigürchen[1], ausserdem darüber einen zweiten Ring, der aus Kürbisfrüchten und -blättern kunstvoll gebildet ist und von dem Monogramm Christi ausgefüllt wird. Die Entstehung der Lampe wird frühestens in die zweite Hälfte des IV. Jhdts. gesetzt werden können.

Cap. 14. Jonas auf Thongeschirr.

Die Darstellungen auf den beiden Scherben G. 465, 3, 4 (V. 151, 152), die wahrscheinlich Reste von Tellern oder Schüsseln sind, entstammen infolge ihrer Uebereinstimmung, die sich bis in alle Einzelheiten erstreckt, ohne Zweifel ein und derselben Modellform, sodass auch auf dem ersten Gefäss das Tier ergänzt zu denken sein wird, wie das zweite es zeigt. Der Typus ist eigenartig, so eng er sich auch den bekannten anschliesst. Die Laube hüllt mit dichtem Blätterwerk J. fast ganz ein. Er selbst hat kahles Vorderhaupt, sitzt im Profil nach l. auf felsigem Boden und erhebt entsetzt über das vor ihm kauernde Tier die R., die Finger spreizend[2]. Ob das fragmentierte Ungeheuer auf G. 465, 4 in der Weise zu vervollständigen ist, dass es den Verschlungenen wiedergiebt[3], oder ohne den Propheten, ist nicht zu entscheiden. Wäre letzteres anzunehmen, so würde die Motivierung der Gebärde durch die einfache Erscheinung

---

Leipzig 1869, S. 146, Anm. 5. De Boissieu und Comarmond haben sogar bestimmte Töpferfirmen nachgewiesen. Vrgl. Wieseler, Ueber die Kestnersche Sammlung von antiken Lampen, Nachrichten von d. K. Gesellschaft der Wiss. und der Georg-Augusts-Universität, Göttingen 1870, S. 168f. und 214, Anm. 6. Von Interesse ist für unsere Frage insbesondere die in Lugdunum gefundene Grabinschrift eines aus Karthago gebürtigen Glasmachers oder Glasbläsers, opifex artis vitriae, bei Orelli, Inscriptionum latin. select. amplissima collectio. Turici 1828, (II) Nr. 4299.

[1] Scacchi, Elaeochrysmaton myrothecium, Romae 1625, part. I, c. VII, S. 55 (mir nicht zugänglich) hielt die liegende Gestalt für eine Venus. Ebenso Schöne, Geschichtsforschungen über die kirchlichen Gebräuche und Einrichtungen der Christen, Berlin 1819ff., I, S. 324f., der daran sonderbare Erörterungen knüpft.

[2] Vrgl. das Citat S. 18, Anm. 2.

[3] Wie V. 13 und 125.

des Meerwesens einen neuen eigentümlichen Zug dieser Gattung von Darstellungen abgeben.

Das Relief auf dem Thonfragment im Louvre G. 465, 5 (V. 153) neigt sich nach dem Skph.-typus hin. J., jugendlich, mit langem Lockenhaar, ruht, die R. aufs Haupt legend, nach l. im Schatten des dichten Laubdaches. Das Tier, dessen Körper abgestossen ist, hat einen hundsähnlichen Kopf mit spitzem Maul und vorgelegten Ohren angenommen.

Zu Kassrin, dem alten Cillium, in Tunis wurde ein Thontäfelchen gefunden (V. 154), dessen Darstellung fraglos von dem mit Hülfe der Lampen für Karthago gewonnenen Typus beeinflusst ist[1]. Wie dort ist das Tier gefleckt und wendet in derselben charakteristischen Weise den Kopf nach dem Propheten zurück, den der Verfertiger offenbar auf dem Rücken des Drachen liegend darstellen wollte, in seiner Ungeschicklichkeit aber zu hoch angebracht hat. Er hat aus ihm ein schreckliches Missgebilde gemacht, das kaum noch eine Spur von einer menschlichen Figur an sich trägt. Dieses Motiv des auf dem Tiere ruhend gedachten J. ist von zwei Zierrahmen eingefasst, von denen der obere mit Riefelungen, der untere, wie es scheint, mit Wellenlinien ausgefüllt ist.

Die Tafel, das rohe Machwerk eines einheimischen Handwerkers, war vielleicht zum Schmuck eines Grabes bestimmt[2], und wird nach der Datierung DE LA BLANCHÈRE's eher der ersten Hälfte des VI. als dem Ende des V. Jhdts. zuzusprechen sein.

Cap. 15. Jonas auf geschnittenen Steinen.

Von den meistens als Ringsteinen verwendeten Gemmen[3] weisen eine Anzahl in überaus zierlicher und anmutiger Schilderung Scenen aus dem Leben des Propheten auf, die bei aller Anlehnung an die vorhandenen Typen doch ein starkes Mass von Originalität sich bewahrt haben und trotz des beschränkten

---

[1] Das generalisierende Urteil DE LA BLANCHÈRE's, Revue archéol., sér. 3, t. 11 (1888), S. 315: „aucune trace des modèles de Carthage" über die in Cillium gefundenen Gegenstände trifft also auf das J.-täfelchen nicht zu.

[2] Doch schwanken die Ansichten über die Bestimmung dieser Art von Täfelchen, darüber DE LA BLANCHÈRE, a. a. O., S. 321f.

[3] Zur Technik vrgl. BLÜMNER, Technologie und Terminologie, III, S. 279ff. — Ueber die christlichen Gemmen s. KRAUS' R. E., II, S. 786ff., Art. „Steine, geschnittene"; ders., Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 492ff. — V. SCHULTZE, Archäologie, S. 302ff. — BABELON, La gravure en pierres fines camées et intailles, Paris 1894, S. 183ff.

Raumes Neigung zeigen, nicht blos mit einander vereint aufzutreten, sondern auch noch mit anderen bildlichen Gegenständen sich zu verbinden.

Die unverkennbare Vorliebe der Steinschneider für Sinnbilder aus dem Seeleben[1] ist gewiss auch dem J.-schiffe zugute gekommen. Es fehlt auf keiner der bekannten Gemmen. Auf G. 477, 8 (V. 157) ist das Fahrzeug mit Mast, Tau- und Ruderwerk kunstgerecht ausgestattet[2], der Vorgang selbst aber in der Weise verkürzt, dass ein Mensch sich kopfüber in den Rachen des Tieres stürzt[3]. R. daneben sieht man die Ruhe. Der Stein G. 477, 12 (V. 156) ist durch einen Strich in zwei Hälften geschieden. Den unteren Teil füllen mit einem Täubchen auf dem Noahkasten das J.-fahrzeug aus, das über sich einen Anker und unter sich einen Fisch hat, und das Ungeheuer, das den Verschlungenen wiedergiebt; den oberen Teil nimmt der liegende J. zusammen mit einer Hirtenscene ein[4]. Auf G. 478, 28 (V. 155) hat J. den Todessprung gethan und schwebt frei in der Luft wie auf dem Kallistgemälde (V. 6), unten lauert auf ihn das Tier mit weit aufgesperrtem Rachen. Im Hinterschiff sitzt ein Mann mit Schrecken andeutender Gebärde, r. vom Fahrzeug steht ein anderer in langem Gewand, l. sitzt ein dritter unbekleidet unter einem Bäumchen, beide Hände auf einen zwischen seine Beine gestellten Stab stützend. Kürzer fasst sich der Künstler der Gemme (V. 161), die zur Hälfte abgebrochen ist. Er stellt unter einander dar: das Schiff, die Rettung und den ruhenden Propheten. Auf dem Steine G. 478, 27 (V. 158) ist die Komposition sogar bis auf ihre drei Grundelemente zusammengeschmolzen: J., Schiff, Tier, das delphinartigen Kopf hat. Die Bekanntschaft der J.-scenen in den syrischen Gemeinden ist durch eine Gemme bezeugt, die nach der Beschreibung von Bruzza zeigt: „nel centro la nave mistica, simbolo della chiesa, sopra la quale una stella e le lettere IHC : sotto l'ancora fra due pesci è Giona vomitato dal mostro“ (V. 159).

[1] Weitaus die meisten der bei G. 477 u. 478 abgebildeten Gemmen tragen solche Embleme.

[2] Die Kreuzstellung der Rahe zum Mast ist merkwürdig stark betont.

[3] So wenigstens nach der Abb. bei G. Vielleicht könnte auch die Erhöhung, die über dem Bordrand zu sehen ist, den Kopf eines Seemannes bedeuten, der J. hinausstösst.

[4] Gegen die Abbildung bei G. und die Interpretation V. Schultze's, Studien, S. 155 s. Breymann, a. a. O., S. 93f., Anm. 2.

Die Herstellungsweise der Gemmenbilder bringt es naturgemäss mit sich, dass keines dem andern gleicht, wie etwa die aus einer Form entnommenen Typen auf Lampen. Umso bemerkenswerter ist aber die Uebereinstimmung in der Darstellung des Gewächses. Statt der Laube, wie auf den Gemälden, oder statt der Staude, wie auf den Reliefs, ist auf allen geschnittenen Steinen ein Bäumchen zu sehen, dessen Blätter denen der Olive gleichen, sich aber (V. 157) noch mit Kürbisfrüchten verbinden. Ein beliebtes Motiv ist auch das Vöglein, das bald auf dem Bäumchen sitzt (V. 155, 156), bald von ihm niederfliegt und einen Zweig im Schnabel trägt (V. 157). Es müssen also für die Gemmen, gleichviel, wo sie entstanden sind, besondere Vorlagen angenommen werden, die in den Werkstätten der Steinschneider im Umlauf waren. Von anderen Kunsthandwerkern sehen wir sie nicht benutzt.

Cap. 16. Jonas in der Metallplastik.

Auf dem Rande einer Bleischale, die von Dressel in Rom erworben wurde, befindet sich unter anderen Darstellungen auch ein J.-cyklus (V. 162). Die Schiffsscene hat die einfache Form eines aus einem Nachen herausspringenden nackten Menschen, die zweite und dritte Scene sind nach dem bekannten Skph.-typus mit einander vereinigt. Eigenartig ist nur die Bildung des Kürbisgewächses als eines dicken Stammes mit einem abgehenden Zweige, welcher der Randlinie folgt, und die walzenförmige Gestalt des Tierrumpfes mit dem dünnen geringelten Schwanze. Trotz aller Feinheit in der Ausführung wird man die Schale mit Rücksicht auf den Typus nicht vor die Mitte des IV. Jhdts. zurückverlegen können.

Derselben Zeit mag noch das aus dem Coemet. des Pontianus stammende Bronzemedaillon zugeschrieben werden G. 435, 6 (V. 163), das im oberen Segment neben einer Darstellung von Adam und Eva das Bild des unter der Kürbisstaude liegenden Propheten enthält, im unteren die beiden Meerscenen, wie er aus einem mast- und segellosen Nachen von einem Matrosen in den Rachen des von l. sich heranbewegenden Ungeheuers gestürzt, und wie er dann wieder von diesem nach l. ausgespieen wird.

Cap. 17. Jonas, in Glas geschliffen.

Hier ist die in Podgorica, in der Nähe des alten Dioklea (Montenegro) gefundene Schale G. 463, 3 (V. 164) zu nennen. Das J.-schiff, das mit wenigen Linien wiedergegeben ist, hat am

Hintersteven zwei fast zu einem Kranze sich vereinigende Olivenzweige, am Vorsteven ebenfalls einen Zierat und im Innern drei Männer, die in ihren Oberteilen offenbar nichts weiter sind als eine naive Wiederholung der als Oranten gebildeten babylonischen Jünglinge auf demselben Gefäss. Unterhalb des Schiffes verschwindet J. in dem gefleckten Drachen. R. hat er auf einem durch ein Kreuz in einem Kreise angegebenen Gegenstand nach l. Platz genommen, schlägt das r. Bein über das andere, zum Zeichen, dass er ruhe, während er zugleich mit dem ausgestreckten l. Bein dem Tiere vor ihm gegen den gewundenen Hals einen Stoss giebt, und erhebt halb die l. Hand zum Zeichen seines Erstaunens. Die Kürbislaube ist durch spärliche Striche angedeutet. Die Inschrift lautet: DIVNAN DE VENT‖RE QVETI LIBERATVS EST.

Bei der rohen Technik und dem Mangel an Verständnis und lebensvoller Vergegenwärtigung der Vorgänge wird man die Schale mit V. Schultze[1] eher dem V. oder dem VI. Jhdt. als mit de Rossi[2] dem IV. zuzuteilen haben.

Cap. 18. Jonas in der Elfenbeinplastik.

Die Lipsanothek zu Brescia G. 441, 444 (V. 165) bietet die ersten hierher gehörigen Schnitzbilder. Die Darstellungen des Kästchens, die sich in sinnreicher Gruppierung auf die vier Seiten und den Deckel verteilen[3], sind von jeher durch die überraschende Anschaulichkeit der Vorgänge, die vortreffliche Charakteristik der einzelnen Personen und die klassische Gewandbehandlung ein Gegenstand der Bewunderung gewesen. So tritt auch aus den drei J.-scenen, besonders dem Schiffsbilde, das Bestreben des Künstlers wohlthuend entgegen, den schon unzählige Male reproduzierten Typus selbständig zu durchdringen und wiederzugeben. Die sechs Matrosen, die Lendenschurz tragen, während J. ganz nackt ist, scheiden sich in zwei Gruppen. Während die eine, aus zweien bestehend, am Vorderbug den Propheten über Bord wirft, versieht die andere das Ruderwerk unter der Leitung eines Steuermannes, der dem einen einen Befehl erteilt und ihn dadurch veranlasst, den Kopf nach ihm zurückzuwenden, sodass er nicht imstande ist, mit seinen Rudergenossen Takt zu halten und soweit wie diese auszuholen.

---

[1] Studien, S. 169; Archäologie, S. 314.

[2] Bull. di archeol. crist. 1874, S. 153; 1877, S. 77.

[3] Vrgl. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, Freiburg u. Leipzig 1896, S. 39ff.

Ebenso meisterlich ist dem Schnitzer die Kennzeichnung der völligen Erschöpfung in dem Bilde des liegenden J. gelungen.

Eigentümlich ist diesen Typen vor allem der unmittelbare Anschluss an die Katakombengemälde. Das Laubengerüst, das in der Sargplastik völlig verschwunden ist, erscheint mit allen Details wie auf den Fresken, und die Verlegung der Uebergabe des Propheten an das Ungetüm nach dem Vorderbug des Fahrzeuges erinnert insbesondere an den Typus des Coemet. Ostrianum (V. 35) und an die beiden zur I. Gruppe gehörigen Skph.-reliefs (V. 101 u. 90). Sind diese römischen Denkmäler aber zugleich die einzigen Beispiele für dieses Kompositionsschema, so kann die gleiche Anlage des Schiffsbildes auf dem Kästchen auch als ein Beweismoment für seine Zugehörigkeit zu einer römischen Schnitzschule im Zusammenhange mit den von Stuhlfauth beigebrachten ikonographischen Merkmalen herangezogen werden. Die Mehrzahl der Archäologen entscheidet sich für das IV. Jhdt. als Entstehungszeit der Lipsanothek[1].

Weit von den J.-darstellungen des Kästchens geschieden durch mancherlei Besonderheiten stehen die drei anderen aus dem Gebiete der Elfenbeinkunst, die sich ihrerseits wieder durch gemeinsame Züge zu einer Gruppe vereinigen.

Ein elliptisches Elfenbeingefäss, ehemals in S. Ambrogio zu Mailand, jetzt mit der Sammlung Basilewsky in Petersburg, das G. 437, 2 (V. 166) als ein aufgerolltes Reliefband abbildet, zeigt zunächst l. auf einer mit Muscheln und Delphinen belebten Wasserfläche ein Schiff mit mächtig aufsteigendem und sich nach innen einrollendem Hintersteven, einem ornamental behandelten Segel und guirlandenförmig geschwungenen Ornament unter dem Bordrand. Ueber dem Tier, in dessen Rachen einer der beiden Schiffer bereit ist, den Propheten hineinzustossen, schwebt ein geflügelter jugendlicher Engel in Tunika und Pallium, welcher die R. gegen den Drachen erhebt und in der L. einen Kreuzstab trägt, der in der Schnittfläche seiner Schenkel noch ein kleines eingeritztes Kreuz enthält. R. nähert sich derselbe Engel mit einer Rolle in der L., ebenfalls die R. im Redegestus ausstreckend, dem unter der Kürbisranke liegenden Ungeheuer, das den Kopf nach dem auf seinem Rücken in der üblichen Ruhepose nach l. liegenden Propheten zurückwendet.

Die Pyxis hat der im Provinzialmuseum zu Bonn[2] G. 437, 3 (V. 167) aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbar als Vorbild ge-

[1] S. die Litt. bei Stuhlfauth, a. a. O., S. 56.

[2] Stuhlfauth, a. a. O., S. 115.

dient. Doch hat der Schnitzer aus der Komposition eine neue Scene geschaffen und den Propheten in das Innere des Tieres verlegt[1]. Indem er aber den Körper des Ungeheuers öffnet, um den behaglich gelagerten J. sichtbar zu machen, fliessen ihm die Umrisse des Tieres und der Kürbisstaude zusammen und missrät ihm die Proportion des Drachen zu der J.-figur. Bezeichnend ist ferner die Veränderung des Drachenkopfes in einen fischähnlichen und schliesslich die Verwandlung des auf der Vorlage frei schreitenden Engels in eine zusammengedrückte zwergenhafte Standfigur, die plump die ganze Breite der Hand von der Aussenseite sehen lässt, während sie die L., die jedenfalls die Rolle trägt, hinter dem wulstigen Streifen, dem verunglückten Kürbisstamme, versteckt. Gegenüber solchen Unvollkommenheiten und Missverständnissen, die sich auf der andern Hälfte in allen Einzelheiten wie in der Gesamtkomposition fortsetzen, kann in der That ein starker Zweifel an der altchristlichen Herkunft der Pyxis nicht unterdrückt werden[2].

Dieselben Scenen bedecken schliesslich den unteren Querstreifen des Buchdeckels aus S. Michele in Murano, der jetzt in der Biblioteca comunale zu Ravenna aufbewahrt wird G. 456 (V. 168)[3], unterscheiden sich aber von denen des Petersburger Gefässes durch mancherlei Eigentümlichkeiten, so durch die Versetzung der Kürbisranke und des herantretenden Engels[4] in dem Bilde des liegenden J. an das Schwanzende des Untieres, durch die veränderte Ruhegebärde des Gelagerten, den andersartigen Charakter des Drachenkopfes, das Fehlen des fliegenden Engels in der Schiffsscene, das durch die Raumverhältnisse hinreichend erklärt ist, und durch die Vermehrung der Schiffer auf drei, die aber wie auf der Pyxis gleich jugendlich sind.

Das Neue, was diese drei Schnitzereien bieten, ist die Bereicherung der Scenen durch Engel[5], von denen der zur Schiffsscene gehörige stets mit dem Kreuzstab, der dem gelagerten J. sich nahende mit der Rolle ausgerüstet ist. Von dieser Unterscheidung aus wird nun auch das Motiv des auf dem Untiere lie-

[1] Von Stuhlfauth nicht beachtet.

[2] Vrgl. Hahn, Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters, Hannover 1862, S. 41; Stuhlfauth, a. a. O., S. 115. — Im folgenden lasse ich darum die Schnitzerei ausseracht.

[3] Vrgl. Stuhlfauth, a. a. O., S. 113, Anm. 2.

[4] In der abgebrochenen L. trug er ohne Zweifel eine Rolle.

[5] Ueber Engel s. V. Schultze, Archäologie, S. 349 f. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 211 f. — Stuhlfauth, Die Engel in der altchristl. Kunst, 1897, S. 151 ff.

genden Propheten, das wir schon auf den karthagischen Lampen entdeckten, in seinem vollen Umfange verständlich. In der Auffassung des J.-wunders hat sich eine Wandlung vollzogen. Aus einem unheilvollen Wesen, von dem Gottes Allmacht den Verschlungenen erst befreien musste, ist das Tier zu einem Mittel der Rettung in der Hand des Höchsten geworden. Der Engel Gottes ist erschienen, um den Propheten vor dem Tod in den Wellen zu bewahren. Er schafft ein Tier herbei und befiehlt ihm, den Gefährdeten in sein schützendes Innere aufzunehmen (Jon. 2 1). Als sichtbares Zeichen dieser seiner heilbringenden Mission trägt er den Kreuzstab[1]. Tritt er in der zweiten Scene wieder auf, so kommt er nicht als Retter in der Not, sondern als Bote Gottes mit einem Auftrage und führt darum die Rolle. Er befiehlt dem Tier, den Geretteten ans Land zu geben (Jon. 2 11), oder wendet sich mit seiner Sendung an den Propheten selbst, um ihn zu bewegen, dem Rufe Gottes Folge zu leisten[2] (Jon. 3 1).

So ist der Schöpfer des Typus auf den ursprünglichen Sinn der biblischen Erzählung eingegangen, ohne indess für ihn einen völlig entsprechenden bildlichen Ausdruck gefunden zu haben. Er steht vielmehr noch so sehr unter dem Banne der traditionellen Formen, dass er für den neuen Gedanken das alte Schema des unter dem Kürbis liegenden J. beibehält und nur das Tier[3] dem Ruhenden unterschiebt. Auch die Möglichkeit ist zu berücksichtigen, dass ihm die antike Idee des Delphins als des Helfers der Schiffbrüchigen vorschwebte[4], und Darstellungen wie die auf Münzen, welche den Melicertes auf dem Rücken eines Delphins zeigen, als Muster für seinen Vorwurf dienten[5], das Tier als Retter des Propheten zu charakterisieren. Die Delphine auf dem Rande der karthagischen Lampen und in den Elfenbeinschnitzereien[6] können uns in dieser Annahme nur bestärken.

[1] Einen Kreuzstab trägt darum auch der Engel auf der Pyxis G. 437, 1, um die züngelnden Flammen, in denen die drei Jünglinge stehen, zu löschen.

[2] So vielleicht auf dem Deckel von Murano (V. 168). Damit ist auch die Engelscene V. 115 erklärt.

[3] Auf den Lampen verkürzt.

[4] Vrgl. Biedermann, Der Delphin in der dichtenden und bildenden Phantasie der Griechen und Römer. Im Jahresbericht des Stadtgymnasiums zu Halle a. S. 1881; auch Martigny, Lettre.

[5] Vrgl. Imhoof-Blumer and Gardner, A numismatic commentary on Pausanias 1885—1887, Taf. B, Corinth I, Nr. 1—7, 12 (S. 10f.).

[6] Auf der Basilewsky'schen Pyxis sind sogar ausschliesslich Delphine. — Dem Schnitzer der Bonner Pyxis war die Darstellung offenbar unverständlich, er interpretierte sie nach seinem Sinn, verlegte J. in den Leib des Tieres und machte aus diesem, so gut es ging, einen Fisch.

Die Heimat der Elfenbeine ist, wie Stuhlfauth durch eine Reihe ikonographischer und geschichtlicher Momente wahrscheinlich macht[1], Monza, das durch die kulturellen Bemühungen der Königin Theodelinde (626 †) sich zum geistigen Mittelpunkte des Langobardenreiches erhoben hatte. Wenn aber der Engel mit dem Kreuzstab ein Zeuge für den syrisch-palästinensischen Ursprung der Vorlagen sein soll[2], so wird diese Wahrnehmung nach unseren Ergebnissen insofern modifiziert werden müssen, als der Typus des auf dem Tiere liegenden Propheten nicht in Syrien-Palästina geprägt, sondern dorthin erst von Karthago aus vielleicht auf Terrakotten übertragen ist, ebenso wie nach Gallien und dem Innern Afrikas. In Syrien hat er dann seine Weiterbildung durch die Einstellung der Engel erfahren und in dieser neuen Gestalt seinen Weg nach Monza gefunden[3].

Dass die Basilewsky'sche Pyxis und der Deckel von Murano nicht von einer Hand geschnitzt sind, auch nicht das eine Werk nach dem anderen unmittelbar kopiert ist, lehrt der erste Augenschein. Ausser den schon hervorgehobenen sachlichen Verschiedenheiten ist auch der Stilcharakter ein anderer. Die Figuren auf der Pyxis haben gedrungene Körper, eine fleischige, weiche Fülle der Glieder und breite, niedrige Köpfe, die Gestalten auf dem Deckel dagegen sind hager und langgezogen, die Köpfe jedes Ausdruckes bar[4]. So empfiehlt sich die Annahme, dass beide nach einer gemeinsamen Vorlage, doch von verschiedenen Künstlern gefertigt sind.

Gehören die Schnitzereien nach Monza, so ist damit auch für die chronologische Bestimmung ein Fingerzeig gegeben. Sie gehören der Zeit an, in der die monzeser Kunst in Blüte stand und

---

[1] A. a. O., S. 112ff.

[2] Stuhlfauth, a. a. O., S. 126.

[3] Diese Annahme erscheint mir natürlicher als die, dass der karthag. Typus direkt nach Monza gekommen sei und sich erst hier weitergebildet habe. Die Betonung der Pflanze als eines Kürbis, der in der syrischen Bibel beibehalten wurde, scheint mir darauf hinzudeuten. Ueberhaupt aber ist die Möglichkeit, dass die Petersburger Pyxis in Syrien-Palästina selbst geschnitzt sei, nicht von der Hand zu weisen. Schliesslich sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass der Kürbis, wenn er auf syrischen Einfluss zurückzuführen ist, nicht als Beweis dafür herangezogen werden kann, dass er auch auf Werken vorkomme, die in die Zeit nach der Veröffentlichung der Vulgata fallen, so von Stuhlfauth, a. a. O., S. 57, denn diese kommt für Syrien gar nicht in Betracht (vrgl. S. 47).

[4] Vrgl. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Wien 1891, S. 30: „von der Hand eines Stümpers".

syrisch-palästinensischen Elementen in besonderem Masse zugänglich war, d. h. dem VII. Jhdt.[1]

Schliessen wir auch diesen Abschnitt mit einem zusammenfassenden Worte, so lässt sich sagen, dass die Meister der Kleinkunst teils die in der Malerei und Skph.-plastik geprägten und entwickelten Typen aufnehmen und weiterbilden, teils auch ihre eigenen Wege gehen. Besonders charakteristisch aber ist für ihre Arbeitsweise die Thatsache, dass jede einzelne Gruppe unter ihnen eine gewisse Vorliebe für irgend eine der Scenen kundgiebt, sei es nun aus rein äusserlichen technischen Rücksichten, sei es aus tieferen Gründen, und gewisse Eigentümlichkeiten in der Ausgestaltung der Bilder pflegt und bewahrt. Ebenso hat sich für die Lokalisierung der Typen ein wichtiges Resultat herausgestellt. Es konnte mit Hülfe der Lampen ein karthagischer und kölnischer und mit Hülfe der Elfenbeinschnitzereien ein karthagisch-syrisch-monzeser Typus der Rettungsscene nachgewiesen und zugleich eine Vorstellung von der erstaunlichen Verbreitung der J.-bilder gewonnen werden.

IV. Cap. 19. Jonas in Miniaturen.

Die Miniaturen mit J.-scenen gehören ausschliesslich der oströmisch-byzantinischen Kunst an, ja sie bilden, da uns keine monumentalen J.-darstellungen aus dieser zur Verfügung stehen, die einzige Quelle, aus der eine Geschichte ihrer Typen in der Kunst des Ostens gegeben werden kann. Freilich lässt sich diese erst seit dem VI. Jhdt. aufzeichnen; was vordem an J.-bildern bekannt geworden ist, beschränkt sich, abgesehen von der Stelle bei Justin dem Märtyrer[2], auf die syrische Gemme (V. 159) und die aus Karthago stammenden, aber in Syrien fortgebildeten Typen der monzeser Elfenbeine.

Nach Syrien verweist uns abermals die in dem Bibelkodex des Rabulas vom Jahre 586 enthaltene Miniatur G. 132, 1 (V. 169)[3]. In einem leicht hingeworfenen Bildchen neben der archi-

---

[1] Für das Nähere verweise ich auf Stuhlfauth, a. a. O., S. 147 ff., der S. 152 f. den Deckel in die zweite Generation der monzeser Schule, die Basilewsky'sche Pyxis in die Mitte, die Bonner Pyxis, wenn sie ächt ist, in das letzte Viertel des VII. Jhdts. verlegt. Wäre die Basilewsky'sche Pyxis in Syrien entstanden, so würde sie an erste Stelle treten.

[2] Vrgl. S. 13.

[3] Vrgl. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 463.

tektonischen Umrahmung, die zur Einfassung der Kanonestafeln dient, liegt J. unter der grossblättrigen Kürbisranke, nicht in der jugendlichen Frische der frühchristlichen Kunst, sondern als ein würdiger Mann mit langem Bart und langem, vollem Haupthaar, in Chiton und Mantel und mit Sandalen an den Füssen, nicht in der graziösen Lage der gekreuzten Beinstellung und mit der ausdrucksvollen Ruhegebärde, sondern platt auf dem Leibe und beide Arme dem ermüdeten Haupte unterlegend. Unter ihm, doch ohne jegliche Verknüpfung, erscheint ein Stadtbild in Form einer turmbewehrten Mauer, die ein paar Bauten umschliesst, ohne Zweifel Ninive.

Verjüngt stehen uns dagegen die J.-bilder aus der vatikanischen[1] „christlichen Topographie“ des Kosmas Indikopleustes wieder vor Augen, G. 147, 4 (V. 170), in deren Illustrationen sich nach Kondakoff[2] die glänzende justinianische Kunstperiode spiegelt. Zwei Männer werfen den Propheten über Bord dem Ungetüm zu, dasselbe Tier speit ihn nach r. aus, senkrecht in die Höhe, darüber ruht J. mit gekreuzten Beinen unter dem Kürbis. Die Aehnlichkeit mit den römischen Katakombenfresken ist überraschend: hier wie dort die charakteristische Beschränkung auf das Notwendige, die Nacktheit aller Personen, die sichtbare volle Höhe der Schiffergestalten und im besonderen die Konception des Dramas nach dem Priscillatypus. Aber die Aehnlichkeit ist doch nur eine äusserliche. Ein neuer Geist ist in die alte Form gedrungen. Die Körper tragen nicht mehr die Kraftfülle und Anmut zur Schau, ihre Bewegungen sind eckig und steif, die Köpfe gehen ins Dreieck über, und das Gesicht des linken Schiffers trägt ältlichen und bärtigen Typus. Der Bau des Fahrzeuges lässt ebenfalls bisher unbekannte Einzelheiten erkennen. Eigenartig ist vollends die Metamorphose des leicht beweglichen antiken Ketos mit seinem sich ringelnden Leib in ein schwerfälliges Ungeheuer mit vier Beinen und dünnem, langem Schweif, mit langen gespitzten Ohren und rüsselförmig ausgezogener Oberlippe. Bei aller Anlehnung an das altchristliche Schema spricht sich also in dem Bilde doch ein selbständiges subjektives Empfinden aus. Der Künstler, der es ausführte, übersetzte es in die Sprachformen seiner Zeit und drückte ihm das Gepräge ihres Geistes auf[3].

---

[1] Eine Kopie befindet sich in der Bibl. Laurent. zu Florenz, aus dem 10. Jhdt. Vrgl. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin, Paris 1886, 1891, I, S. 136.

[2] A. a. O., I, S. 138. Ihm folgt V. Schultze, Archäologie, S. 195.

[3] Vrgl. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 461f.

Der Ursprung des Bildes ist in Alexandrien zu suchen. Hat schon KONDAKOFF „die Topographie“ [1] nicht allein deswegen hierher verlegt, weil hier die Wiege und das Haus des Kosmas standen, sondern auch, weil der in der Handschrift hervortretende Parallelismus der biblischen Figuren hier an der bedeutendsten Pflegestätte der allegorisch-typologische Tendenzen verfolgenden Theologie seine beste Erklärung findet, so trägt ein Bestandteil unseres Bildes selbst dazu bei, diese lokale Zuweisung zu bekräftigen. Das Tier ist, wie die weitere Untersuchung bestätigen wird, alexandrinischen Ursprungs.

Aus dem VIII. Jhdt. [2] ist mir keine Darstellung des J. bekannt geworden. Dem IX. entstammt die aus der Pariser Handschrift der Predigten des Gregor von Nazianz Taf. I (V. 171), deren Miniaturen für den Kaiser Basilius den Macedonier zwischen 880 und 885 ausgeführt wurden [3]. Die ganze Geschichte des Propheten wird hier im Bilde entrollt. Bei der Stadt Joppe besteigt er ein Schiff, das vier Matrosen zur Abfahrt rüsten. Auf hoher See, r. darüber, wird er dem Seedrachen zugeworfen, darunter von ihm nach dem Lande ausgestossen. Hier predigt er dem Könige, hinter dem zwei Edle seiner Gefolgschaft lauschend stehen. Die Ecke l. füllt ein Säulenstumpf aus. Klagende Gesichter erscheinen in den Fenstern der Stadt. Darüber hat J. abermals Platz gefunden, das ermüdete Haupt auf den l. Arm legend, dem der Künstler naiver Weise das Dach eines Hauses zur Unterlage gegeben hat, doch fehlt der beschattende Kürbis [4].

Die alten Bekannten, denen sich neue Gestalten zugesellen, sind auf dem Bilde in eine völlig veränderte Sphäre gerückt. J., in Chiton und Mantel, trägt einen goldenen [5] Nimbus, der in dem syrischen Kodex ihm noch versagt blieb, während der ihm gegen-

---

[1] Sie wurde 547 verfasst.

[2] Dies wurde durch den Bilderstreit ausgefüllt, der jedoch die künstlerische Produktion keineswegs völlig unterdrückte. Vrgl. Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, ausgezogen und übersetzt von UNGER, Wien 1878, I, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, hersg. von EITELBERGER v. EDELBERG, Bd. XII, S. 4.

[3] KONDAKOFF, a. a. O., II, S. 58; Beschreibung des Bildes und seine Veranlassung S. 62. Ueber dem J.-bild befinden sich eine Verkündigung und eine Begegnung.

[4] Dem Bilde des J. ist jedesmal der Name beigesetzt, ausserdem steht über Joppe: ΙΩΝΑC ΦΕΥΓΩΝ ΕΙC ΤΑΡCΙC, auf dem unteren Stadtbild: ΤΤ ΝΙΝΕΥΙ.

[5] Nach WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in England und Paris; Berlin 1837 f., III, S. 204.

überstehende Micha mit einem solchen bereits ausgestattet war. Ein lyrisch-sentimentaler Zug liegt gleichmässig auf seinem Gesicht. Die Figur scheint eine traditionelle für ihn zu sein, die der Künstler anderswoher in seine Komposition übertragen hat. In den Gestalten aber, die er selbständig schafft, macht sich ein eigentümlicher Naturalismus geltend. Ich verweise vor allem auf den von seinen Trabanten umgebenen König mit dem schwarzen Backen- und Schnurrbart, den dicken Lippen, dem hervorstehenden Backenknochen und der tiefen Falte auf der Wange, wie er das Gewand aus einanderreisst und die entblösste Brust zeigt. Die Gruppe ist ohne Zweifel die vollkommenste im Bilde. Der gleiche naturalistische Zug ist den Schiffergestalten in den beiden Fahrzeugen eigen. Zwar ist das Arrangement nicht ohne Geschick, so sehr es sich auch von der klassischen Geschmacksrichtung entfernt, aber die einzelnen Figuren lassen die richtigen Massverhältnisse, die Bewegungen Freiheit und die Falten der Gewänder, besonders in dem J.-typus, Bestimmtheit und Klarheit vermissen. So versagt dem Künstler die Gestaltungskraft, die er zur Darstellung einer ruhigen Scene in hinreichendem Masse besitzt, bei Gruppen mit bewegterem Leben.

Ein tiefer Riss liegt zwischen der Miniatur und der Antike, von der schwache Nachklänge höchstens noch in der Draperie der Gewänder zu spüren sind. Aus der grossen Zahl und dem losen Aufbau der Bilder, welche die Rolle eines künstlerischen Kommentars zu der Geschichte übernommen haben[1], aus der Erscheinung der Gestalten, dem Charakter ihrer Gesichter, aus der Pracht der Kleider und des Thrones in der Königsgruppe weht der Geist einer neuen Zeit: In einen kräftigen Naturalismus, der am besten aus der unmittelbar nach der Niederwerfung der Bilderfeinde unter der thatkräftigen Herrschaft der Macedonier eingetretenen „inneren Erfrischung des Volksgeistes“[2], der hervorbrechenden Bilderfreude und künstlerischen Schaffenslust begriffen wird, mischte sich der Einfluss des mönchisch-asketischen Lebensideals, das ebenfalls nach der Besiegung des Ikonoklasmus neue Triumphe feierte[3].

Die Frage nach der Herkunft der Typen führt abermals nach

---

[1] Ueber diese kontinuierende Darstellungsweise s. Wickhoff, Die Wiener Genesis, hersg. von v. Hartel und Wickhoff, Wien 1895, S. 90.

[2] Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 569.

[3] Vrgl. Springer, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Leipzig 1880. Abhandlungen der philolog.-histor. Klasse der K. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. VIII, Nr. I.

Alexandrien. Dafür sprechen die völlige Identität des Ungetümes mit dem im Kosmas Indikopleustes und die eigenartige Takelung des Fahrzeuges. Denn nach Breusing[1] waren im Altertume dreieckige Segelflächen nur in Alexandrien üblich.

Eine neue Seite der unter der Regierung der Macedonier aufgehenden Kunstblüte offenbart sich in dem J.-bilde des wegen der Schönheit seiner Miniaturen viel bewunderten griechischen Psalters aus dem X. Jhdt. in der National-Bibliothek zu Paris Taf. II (V. 172). Die hoheitsvolle Gestalt des Propheten mit der antiken Gewandung in der Berufungsscene[2] nimmt vor allem die Aufmerksamkeit in Anspruch. Dahinter steht J. abermals, zu Niniviten sich wendend, die, von einem Greis angeführt, aus dem Thore der Stadt treten, hinter deren Mauern drei Bewohner, Gebäude und ein Gärtchen sichtbar werden. Im Vordergrunde spielt sich l. die Schiffsscene, r. in grösseren Proportionen die der Ausstossung ab.

Der Kontrast zwischen der prächtigen J.-figur und den übrigen Bestandteilen des Bildes springt in die Augen. J. ist in der freien Haltung des Körpers mit dem leicht aufgesetzten Spielbein, in dem wohl proportionierten Wuchs, mit der ovalen Kopfform, dem runden Kinn und dunklem Haar die Verkörperung des Ideals antiker Mannesschönheit, in dem Hinneigen und Widerstreben gegen die Strahlen aussendende nimbierte Gotteshand ein Meisterstück feiner Charakteristik. Demgegenüber kann das Schiffsdrama mit den verzerrten Figuren nur als eine minderwertige Leistung bezeichnet werden. Zwar steht die Predigtscene im Thore von Ninive höher, aber an künstlerischem Schwunge erreicht auch sie nicht die klassische J.-gestalt. Wer jene beiden Kompositionen ausgeführt hat, kann diese nicht hervorgebracht haben, sie ist eine Schöpfung antiken Geistes. Der Mangel an Einheit des Stiles widerspricht aber der Annahme einer künstlerischen Individualität, die in die Tiefen antiken Empfindens eingedrungen sei. Das wahre Können des Malers repräsentieren die Scenen vor Ninive und auf dem Meere, nicht der stehende J., der ein Denkmal der mit Bewusstsein auf die Antike zurückgreifenden Bestrebungen

---

[1] A. a. O., S. 56.

[2] Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la bibliothèque nationale, Paris 1883, S. 62 beschreibt die Scene als Gebet des J. zu Gott, gewiss nicht ausreichend. Ebensowenig trifft seine Bezeichnung des Stadtbildes als Joppe zu. Denn mit den Bewohnern dieser Stadt hat J. nach dem biblischen Bericht nichts zu thun, und Ninive ans Meer zu verlegen und mit den anderen Scenen zusammenzurücken, ist eine künstlerische Licenz, die nichts auffälliges hat. Vrgl. Taf. I.

ist, die neben jenen naturalistischen und mönchisch-asketischen Richtungen lebendig geworden sind, zugleich aber auch den Beweis dafür liefert, dass der Urheber unseres Bildes über eine äusserliche Nachahmung des klassischen Musters nicht hinausgekommen ist.

Kraus sucht die Vorlagen für die Illustrationen des Psalters in Alexandrien[1]. Für die J.-gestalt mag diese lokale Zuweisung im Zusammenhang mit den Allegorieen und Personifikationen, die der Psalter in grösserer Zahl enthält, zutreffen, ein bestimmter Anhaltspunkt für ihre Herkunft ist in ihr selbst nicht gegeben. Dagegen weisen gewisse Indizien nach Syrien, so die Kleidung der Niniviten, wie Kondakoff[2] bemerkt hat, und die Form des Schiffes mit den hochgehenden und nach innen sich einrollenden Steven, die sich auf den von syrischen Mustern abhängigen monzeser Elfenbeinschnitzereien vorfanden[3]. Ginge die Scene des Schiffsvorganges auf alexandrinische Vorbilder zurück, so würde man den Typus des Tieres mit dem rüsselförmigen Maule und das dreieckige Segel auch hier erwarten dürfen. So sind positive Gründe genug vorhanden, auch den Typus des hundsköpfigen und behaarten Ungeheuers aus Syrien abzuleiten.

Ebenfalls aus dem X. Jhdt. stammt das J.-bild in dem unter dem Kaiser Basilius II. (976—1025) entstandenen Menologium der Vatikana (V. 173). An einem weithin sichtbaren felsigen Strande liegt der nimbierte Prophet nach r. unter der Kürbisstaude, in Chiton und Mantel gekleidet. Ueber ihm ragt auf einer Anhöhe, zu der sich die Küste erhebt, Ninive in der bekannten Abbreviatur des Stadtbildes empor. R. stösst ein behaartes Tier mit hundsähnlichem Kopf, das seine Verwandtschaft mit dem syrischen Typus nicht verleugnen kann, J. aus.

Die Versetzung der Vorgänge in eine landschaftliche Scenerie, der ein ansehnlicher Raum gegönnt wird, verleiht dem Bilde sein besonderes Gepräge. Trotz aller Selbständigkeit aber, von der diese Ausstattung Zeugnis ablegt, hat der Künstler dennoch der immer mächtiger werdenden mönchischen Phantasierichtung, deren erste Spuren im Gregor von Nazianz hervortraten, völlig Rechnung tragen müssen. Das krankhafte Aussehen des Propheten, der runde, kahle Kopf auf dem dünnen Halse, die langgezogenen Glieder und mageren Hände lassen darüber keinen Zweifel.

---

[1] A. a. O., I, S. 453.

[2] A. a. O., II, S. 36.

[3] Auf die Bedeutung Syriens für die altchristliche Kunst des Orients weist auch Janitschek hin, Strassburger Festgruss für Anton Springer zum 4. Mai 1885, Berlin und Stuttgart 1885, S. 6.

Mit der im IX. Jhdt. anhebenden Psalterillustration[1] wird auch ein neuer J.-typus in die Kunst eingeführt. Der Prophet, ältlich und bärtig, wird im Innern des Tieres sichtbar. Die früheste bekannte Darstellung dieser Art liegt im Chludoff-Psalter aus dem IX. Jhdt. (V. 174) vor, doch hat der Künstler J. in Gestalt eines zusammengekauerten kahlköpfigen Männchens ohne Hals (nach r.) auf die Aussenseite des Ungeheuers (nach r.) verlegt, dessen Rücken, um der Figur genügend Platz zu gewähren, sich zu einem Buckel hat erheben müssen. Dieser Typus lässt sich bis ins XIII. Jhdt.

Abb. 3.

verfolgen[2]. Im Breviarium graeco-latinum des Berliner Kupferstichkabinets Abb. 3 (V. 175) ist der Prophet, ebenfalls kahlköpfig und bärtig, dargestellt, wie er mit dem Oberleib aus einer Oeffnung des Tierrumpfes hervorragt und die Hände betend ausstreckt. Das Tier ist behaart wie das für Syrien typische im Pariser Psalter und hat vier Beine[3].

---

[1] Vrgl. Tikkanen, Byzantinische Psalterillustration. Mönchisch-theologische Redaktion. Helsingfors 1895 = Die Psalterillustration im Mittelalter, Bd. I, Heft 1, S. 6. Das Bild tritt dann gewöhnlich als Illustration zu Ps. 68 bezw. 69 auf: salvum me fac, domine, quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam. Vrgl. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim. Berlin 1895, S. 21.

[2] Tikkanen, a. a. O., führt eine Reihe von J.-darstellungen des gleichen Typus an in Psalterhandschriften, die mit dem Chludoff-Psalter zu einer Familie gehören. — Die im Malerbuche vom Berge Athos beschriebenen J.-typen setzen ohne Zweifel ein späteres Entwicklungsstadium voraus. Die Spruchbänder in der Hand des J., die ausführliche Schilderung der Volksbewegung in der Stadt und die Bezeichnung des Ungeheuers als eines ὀψάριον (doch daneben auch κῆτος) sind deutliche Anzeichen dafür. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übers. von Schäfer, Trier 1855, S. 140 ff. — Nach Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig 1891, S. 161 ist das Malerbuch zwischen 1500 und 1630 entstanden.

[3] Das Bild ist durch Beschneiden des Blattes beschädigt.

Schauen wir am Schluss auf die durchlaufene Strecke in der oströmischen Kunst zurück, so zeigt sich, dass die altchristlichen Typen bis zum VII. Jhdt. ihren Einfluss mit ungeschwächter Kraft behaupten (Kosm. Indik.), während in Syrien schon im VI. Jhdt. ein neuer Typus auftaucht (Kod. Rab.). Mit dem IX. Jhdt. werden die antiken Traditionen immer schwächer, die Miniaturen reden eine veränderte Sprache selbst in den Scenen, die gegenständlich dieselben geblieben sind (Greg. v. Naz. u. Menol.). Daneben macht sich ein bewusstes Zurückgreifen auf antike Muster bemerkbar (Psalt. Par.). Neue künstlerische Schilderungen treten ergänzend zu den bisher üblichen hinzu, ohne jedoch mit ihnen eine organische Verbindung einzugehen, sodass wiederum die eine oder die andere fortfallen kann, ohne der Verständlichkeit des Ganzen Eintrag zu thun. Auf die Darstellung der Predigt vor den Niniviten fällt der Nachdruck. Ebenfalls im IX. Jhdt. erscheint in den Psalterien eine Illustration, die sich an das von dem Aufenthalt und dem Gebete des Propheten im Leibe des Tieres handelnde zweite Cap. des J.-buches anschliesst. J., der in der weströmischen Kunst stets jugendlich und unbekleidet auftritt, ist seit dieser Zeit in der einen Gruppe von Miniaturen zwar noch jugendlich und unbärtig, aber bekleidet und mit Nimbus versehen[1], in der anderen ältlich und kahlköpfig und schliesslich ebenfalls nimbiert (Chlud. u. Brev.). In gleicher Weise lassen sich die Darstellungen des Tieres und des Schiffes auf zwei Haupttypen zurückführen, auf einen alexandrinischen und einen syrischen.

Was nun schliesslich das Verhältnis der oströmischen Typengeschichte zu der weströmischen anbetrifft, so kann aus Mangel an altchristlich-oströmischen J.-bildern für die Frühperiode ihrer weströmischen Entwicklung in dieser Beziehung nichts ausgesagt werden. Ein bestimmter Einfluss auf die weströmischen Denkmäler von Ostrom aus ist erst während ihrer letzten Phase, die durch die monzeser Elfenbeine repräsentiert wird, nachweisbar, und zwar durch Vermittlung Syriens, wo das J.-buch in hohem Ansehen gestanden haben muss[2].

[1] Im Greg. v. Naz., Psalt. Par.; im Menol. unbärtig, doch kahlköpfig.
[2] Vrgl. das Citat aus Ephräm, S. 9, Anm. 3.

C. Der Ursprung und die Bedeutung der Jonasbilder.

Die Frage nach dem Ursprunge der J.-scenen ist durch den Hinweis auf die Aehnlichkeit einzelner Elemente mit gewissen Bildungen in der heidnischen Antike, wie wir sie in der Geschichte der Typen mehrfach zu beobachten Gelegenheit hatten, noch keineswegs gelöst. Vielmehr handelt es sich bei diesem Problem, da die Formen in der altchristlichen Kunst dieselben waren wie in der profanen, um die Entscheidung, ob die J.-bilder die einfache Fortsetzung antiker Typen sind, die sich erst nachträglich in christlichen Kreisen mit christlicher Symbolik füllten, oder ob christliche Künstler in der Absicht, Symbole zu schaffen, die Bilder ins Leben riefen, wobei sie sich dann keiner anderen Formensprache bedienen konnten als der damals üblichen, d. h. der spätrömischen[1].

Cap. 20. Der Ursprung der Jonasbilder.

Raoul-Rochette[2] sieht das Prototyp für die J.-cenen in den Darstellungen der Hesione, wie sie von dem Drachen durch Herakles befreit wird[3]. Aber gerade die charakteristischen Momente der christlichen Typen, das Hinab- und Herausfahren des Menschen aus dem Tier, fehlen. Ausserdem erscheint J. als Beute des Ungeheuers, Herakles aber als sein Besieger. Hätten sich nun auch die christlichen Bilder aus dem antiken Motiv entwickelt, so dürfte, da in solchen Fällen die ursprüngliche Idee festgehalten zu werden pflegt, ein derartiger Widerspruch nicht vorhanden sein. Beide Typen haben vielmehr nichts weiter gemeinsam als das Ketos. Auch von dem Mythus selbst aus ist ein Einfluss auf die christliche Phantasie kaum denkbar. Denn die Bestandteile, in denen er der alttestamentlichen Erzählung gleicht, können nur in einem engen Kreise bekannt gewesen sein. Von einem Aufenthalt des Heros im Innern des Ungetüms wissen nur ein Fragment des Hellanikos beim Scholiasten zu Homer, Ilias XX, 146[4] und Lykophron, der Verfasser

[1] Vrgl. Hasenclever, Gräberschmuck, S. 260.

[2] Litt. s. S. 11, Anm. 6.

[3] Vrgl. Pitture d'Ercolano IV, 62 und 61 nach Robert's Deutung, Bullettino dell' Inst., Roma 1875, S. 40. — Mus. Campana, Taf. 21. — Auf einer Gemme bei Roscher, Lexikon, S. 2593.

[4] Fragmenta historic. graec.; ed. Müller, Paris 1841ff., I, S. 64.

der Alexandra, V. 31—37[1]. Die Bezeichnung der Dauer seines Verweilens in dem Tier aber, die wie bei J. auf drei Tage angegeben wird, ist gar erst in christlicher Zeit von der hebräischen Erzählung in die griechische übertragen worden[2].

Aus den gleichen Gründen ist es nicht möglich, die Darstellungen, welche die Befreiung der Andromeda durch Perseus schildern, als die klassischen Vorbilder für die J.-scenen in Anspruch zu nehmen, so lebendig auch die Erinnerung an diesen Mythus in der römischen Kaiserzeit war[3], und so auffallend im besonderen er mit der J.-geschichte in der Lokalität der Vorgänge übereinstimmt. In Joppe, wo der Prophet das Schiff bestieg, war Andromeda ausgesetzt, und fand der Kampf des Heros mit dem Ungeheuer statt[4].

Auch das Jasonbild auf einer Trinkschale von Caere[5], an das

---

[1] Lykophron's Alexandra, hersg. von v. Holzinger, Leipzig 1895; vrgl. S. 171.

[2] Cyrill, In Jonam; Migne p. gr. 71, p. 615 ist die Aehnlichkeit der beiden Erzählungen nicht entgangen. — Das „trinoctius Alcides" bei Justin. mart., Oratio ad gent., 3; ed Otto, t. III, p. 10 ist jedoch keine Anspielung auf den dreitägigen Aufenthalt des Herakles im Tier (so Friedrichsen, a. a. O.), sondern ist durch „trinoctio genitus" zu erläutern. Soweit mir bekannt ist, erklärt erst Tzetzes das τριέσπερος mit dem dreitägigen Verbleiben im Tier, Σχόλια εἰς Λυκόφρονα; ed. Müller, Lipsiae 1811, I, S. 325. — Die einzige Darstellung, die noch eine gewisse Aehnlichkeit mit dem J.-bilde besitzt, ist das Vasenbild von Perugia, wo Herakles im Schutze eines weiten Mantels im Begriff steht, das Schwert aus der Scheide zu ziehen und in den Schlund des Tieres einzudringen, um es von Innen zu zerschneiden. Aber dieser Typus steht ganz vereinzelt. Abgeb. Mon. d. Instit. V, 9, 2. Welcker, Alte Denkmäler, Göttingen 1849 ff., III, Taf. XXIV, 2 (S. 382). Baumeister, a. a. O. (I), S. 663, Abb. 731. Von Welcker noch auf Jason bezogen, richtig erklärt von Flasch, Angebliche Argonautenbilder, München 1870, S. 28.

[3] Im Zusammenhang mit dem regen Interesse an der Vergangenheit, an Sage und Geschichte, das damals erwachte, vrgl. Friedlaender, a. a. O., II, S. 168 f. und 179 f. — Nach Plinius, Hist. nat. IX, 11 (vrgl. auch V, 69) brachte M. Scaurus die Knochen des Tieres von Joppe nach Rom; nach Josephus, De bello iudaico, III, 9, 3; ed. Niese, vol. VI, S. 329 zeigte man in Joppe noch die Spuren von Andromedas Fesseln, nach Pausanias, IV, 35, 9 das Wasser, in dem sich Perseus nach der Blutarbeit badete. Auch Hieronymus unterlässt nicht, den Mythus zu erwähnen, Epist. 108; Migne p. l. 22, p. 883. Vrgl. auch Pomponius Mela, De chorographia, I, 64; ed. Parthey, S. 19.

[4] An Darstellungen nenne ich: Relief im kapitol. Museum, abgeb. Roscher, Lexikon, S. 346. — Das pompejanische Wandgemälde, Raoul-Rochette, Choix de peintures de Pompéi, Taf. 26. — Mus. Campana, Taf. 57. — Annali 1878, tav. d'agg. S. — Mon. d. Instit. X, 52, 1.

[5] Abgeb. Mon. d. Instit. II, 35; Gerhard, Jason des Drachen Beute, 1835; Welcker, a. a. O., III, Taf. XXIV, 1; Baumeister, a. a. O. (I), S. 124, Abb. 129.

Raoul-Rochette noch erinnert, kann als formaler Typus für die J.-darstellungen nicht in Betracht kommen. Jason tritt ebenfalls als Sieger auf, der nach der Tötung des Ungeheuers aus dessen Leibe hervorgeht und sich vorsichtig zwischen den Zähnen hindurcharbeitet[1]. Ausserdem steht diese Scene so vereinzelt da, dass schon deshalb ihr ein Einfluss auf die christlichen Künstler nicht eingeräumt werden kann.

Damit erledigen sich nun auch die noch weiter gehenden Ansichten Hasenclever's, der den Ursprung des J.-cyklus hinreichend erklären zu können meint, wenn er für einzelne Bestandteile äusserlich verwandte Motive in der Antike aufsucht, ohne zu fragen, ob diese zu den christlichen Bildern auch nur irgend welche innere Beziehung aufweisen, und ohne zu forschen, ob der Cyklus gleichzeitig in die Erscheinung getreten ist, oder wenn nicht, welche Scene den Anfang gemacht und die anderen nach sich gezogen hat[2].

Victor Schultze[3] geht, wie schon hervorgehoben ist, den allein richtigen Weg. Er sucht zunächst die Fundamentaldarstellung zu gewinnen. Aber er bestimmt eine Scene als solche, die es in Wirklichkeit nicht ist. Der ruhende J. soll die Wurzel des Cyklus sein, da er sofort in einer bestimmten, fest ausgeprägten Form aufträte, während die anderen Kompositionen noch vielfach variierten und dadurch eine flüssige Bildung bekundeten. Dieser Umstand nötige, eine längere Entwicklungsgeschichte, also ein höheres Alter des Typus anzunehmen, sein Vorbild in der Antike zu suchen. Dieses sei nach Inhalt und Form der schlummernde Endymion.

Die Untersuchung hat jedoch gelehrt, dass die Scene des ruhenden J. gerade anfangs Schwankungen unterliegt, wenn sie auch nur geringfügig sind. Und wie soll man vor allem das verstehen, dass der antike Schläfer die Christen an den biblischen J. erinnert habe? Das Charakteristische am Endymion ist sein tiefer Schlummer. J. dagegen, in dessen Geschichte nur einmal vom Schlafe die Rede ist, nämlich als er sich unten im Schiff befindet, sitzt unter der Kürbislaube, freut sich über den lauschigen Schatten, blickt gespannt nach der Stadt und grollt über ihre Verschonung, über das Verwelken der Pflanze und über den glühenden Sonnenstrahl, der ihm Pein verursacht. Er befindet sich also in Situationen voll Leben und Bewegung, voller Unruhe, die den Gedanken an Schlaf, an Ruhe nicht aufkommen lassen. Wo liegt da der Berührungspunkt?

---

[1] Zur Erklärung des Vorganges vrgl. Flasch, a. a. O., S. 25.
[2] A. a. O., S. 212f.
[3] Studien, S. 77ff.

Ferner gehört die Figur des Endymion dem Hirten- und Jägerleben an. Unter J. aber erblickt man in dem ältesten Bilde, dem der Lucinakrypta (V. 3), das Schultze in die Gruppe der Darstellungen des schlafenden Propheten aufgenommen hat, zwei Meerwesen, das fabelhafte Ungeheuer und den Delphin. Wäre J. der umgetaufte Endymion, wie verfiel man darauf, ihm diese maritimen Attribute zu geben statt solcher aus dem Land- und Hirtenleben? Eine Ideenassociation zwischen der heidnischen und christlichen Gestalt ist nicht zu entdecken[1]. Freilich wird man die Möglichkeit zugeben müssen, dass unter den schlummernden Figuren[2] der Antike Endymion altchristlichen Künstlern vielfach als Muster gedient, ja in einzelnen Fällen sogar den Anstoss zur Darstellung eines schlafenden J. gegeben habe[3], aber nur, nachdem dieser Typus schon geschaffen und allenthalben bekannt war. Die Stücke, auf denen Hirtenscenen oder Reste von solchen in unmittelbarer Verbindung mit dem J.-bilde stehen, illustrieren am besten solche Ateliervorgänge[4]. Man übernimmt das antike Motiv eines schlafenden Hirten samt seiner Umgebung und macht daraus einen schlummernden J. Auf dem Fragment in S. Maria in Trastevere (V. 99) verrät der Schläfer sogar selbst durch die Exomis, die er trägt, seine Abkunft von einem antiken Hirtenbild[5].

Gehen die genannten Erklärer von der formalen Seite der Bildwerke aus und betrachten den Inhalt als etwas Hinzugekommenes, so legen eine Reihe anderer Gelehrter den Nachdruck auf den Sinn und suchen von hier aus das Problem des Ursprunges zu lösen.

So zuerst de Buck[6]. Er findet in den J.-darstellungen zunächst der Sakramentskapellen, dann auch der übrigen Grabstätten

---

[1] V. Schultze hat zwar in der Archäologie, S. 171 seine Ansicht gemildert, aber nicht aufgegeben: Das Ursprungsbild sei der ruhende J., der sich in die drei oder vier Scenen „auseinanderlegt". Aber dann bleiben die erhobenen Einwände zu Recht bestehen.

[2] Vrgl. z. B. den schlummernden Bacchus, Mus. Campana, Taf. 32 mit dem schlafenden J.

[3] Der Schlaf des Endymion war ausserdem sprichwörtlich! Vrgl. Scholia in Apollonii argonautica; ed. Merkel-Keil, t. II, p. 487, 20.

[4] Abb. 2, V. 129, 56, 156.

[5] Ausserdem auch der Widderkopf über dem Haupte, der nicht, wie G. meint, einer zu ergänzenden Opferung Isaaks zugehört, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach einem Tier, das in der Nähe „des Hirten" grast. Bei der Opferung Isaaks wendet der Widder den Kopf in der Regel rückwärts, Abraham zu. Vrgl. G. 359, 1; 367, 1; 378, 4; 358, 1; 323, 4; 327, 4. — Vrgl. auch das Fragment mit dem Hirten G. 394, 6.

[6] Litt. s. S. 12, Anm. 1.

den Gedanken des Protestes gegen den judenchristlichen Partikularismus zum Ausdruck gebracht und den Hinweis auf das Recht der Heidenmission, indem er sie in Verbindung bringt mit den am Karsamstag in der modernen römischen Kirche üblichen Lektionen, die im wesentlichen identisch sein sollen mit den in der alten Kirche bei der Spendung der Taufe und des Abendmahles verlesenen Schriftabschnitten. Aber am Ende des I. Jhdts. war der Ausgleich zwischen Juden- und Heidenchristentum in Rom schon vollzogen, und es hätte keinen Sinn gehabt, gegen Verhältnisse zu protestieren, die gar nicht mehr bestanden[1]. Schliesslich war auch, wie wir schon wissen, das J.-buch als eine Entgegnung wider die religiöse Engherzigkeit vor dem IV. Jhdt. der Gemeinde gar nicht geläufig. Somit fehlt der Meinung DE BUCK's die notwendige Basis, dass das Schiff im Sturm in der Sakramentskapelle B (V. 4) das Missionsschiff sei, das den Propheten zu den Heiden hinaustrage, und dass es eine Illustration darbiete zu der Anrufung Gottes: „Deus qui diversitatem gentium in conversione tui nominis adunasti."

Ebenso setzt LE BLANT[2] die J.-bilder zu der altchristlichen Liturgie in Beziehung. Die Gebete, die am Sterbelager, am Grabe oder nach dem Begräbnis gesprochen wurden, insbesondere die Commendatio animae, quando infirmus est in extremis, des Breviarium Romanum[3], geben nach ihm den Schlüssel für das Verständnis des ganzen altchristlichen Bildercyklus. Indessen hat LE BLANT sich auf die Skph.-plastik beschränkt, die voraufgehende Malerei, welche den Typenschatz in seinem wesentlichen Bestande jener erst überliefert hat, nicht berücksichtigt und damit die Antwort auf die Frage, welches der erste Anlass gewesen sei, die J.-bilder darzustellen, nicht gegeben.

Es können jedoch, wie mir scheint, die Gedanken des französischen Gelehrten für unseren Zweck nutzbar gemacht werden[4], wenn sie aus ihrer Enge herausgenommen und auf eine breitere Grundlage gestellt

---

[1] So V. SCHULTZE, Studien, S. 77 in seiner Widerlegung DE BUCK's.

[2] Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, Paris 1878, S. XXIff.

[3] Abgedruckt Codex liturgicus; ed. DANIEL, Lipsiae 1847ff., I, S. 333f.

[4] Schon LIELL, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria, Freiburg 1887, S. 139ff. hat den Versuch gemacht, die Lücke in LE BLANT's Hypothese auszufüllen und die Spuren der Commendatio rückwärts so weit wie möglich zu verfolgen. Vermag er aber ihren Grundstock nur für das III. Jhdt. nachzuweisen, so fehlt ihm das Recht, das Gebet zu den ersten Anfängen der christlichen Kunst, die schon im I. Jhdt. liegen, in Beziehung zu setzen.

werden. Erwägt man nämlich einerseits, dass die altchristlichen Bildwerke, soweit sie bekannt sind, nur einen geringen Teil aus einem umfangreichen Bestande bilden, dessen Bestimmung man nicht erschöpft, wenn man ihn als Gräberschmuck oder Gräbersymbolik auffasst, da dieselben Scenen, welche die Flächen der Katakomben und der Skphe. bedecken, zur Zierde oder zum Ausdruck bestimmter Gedanken auch auf Haus- und Luxusgeräten, auf den Wänden von Kirchen und ohne Zweifel auch von Wohnhäusern dienen, — andererseits, dass die Rettungstypen, die z. B. in der Commendatio animae vereinigt sind, auch in allgemeinen Gebeten sich finden, die aus „Sündennot und Gemütsangst" geboren sind[1], so geht es nicht an, die in einem der Gebetsformulare, etwa in der Commendatio animae, aufgeführten Machtthaten Gottes gegen die erhaltenen bildlichen Darstellungen solcher Machtbeweise abzuzählen und von dem Ausfall der Zählung die Entscheidung darüber abhängig zu machen, ob ein Einfluss der Gebete auf die Auswahl und die Entwicklung der altchristlichen Bilder stattgefunden hat[2], und in welchem Grade. Hier liegt vielmehr ein geschichtliches Problem vor, das geschichtlich erfasst und geschichtlich gelöst werden muss. Darum ist es auch völlig belanglos, wenn das J.-beispiel in der Commendatio fehlt, das in anderen Formularen und sonst in der Litteratur, wie auch in der bildenden Kunst, mit denen in steter Gemeinschaft auftritt, die in der Commendatio genannt sind.

Es ist hier jedoch nicht der Raum, die Entwicklung der Gebete im Einzelnen darzulegen und mit dem geschichtlichen Werden des engbegrenzten altchristlichen Typencyklus, zu dem sie eine auffallende Parallele bildet[3], zu vergleichen; für unsere Frage, woher die Künstler den Anstoss empfangen haben, J. im Bilde zu zeigen, genügt es vollkommen, auf die starken Wahrscheinlichkeitsgründe dafür hinzuweisen, dass der J.-typus als ein Bestandteil der unzertrennlichen Wunderdreizahl: J., Daniel, der drei Jünglinge im Feuerofen, aus dem altsynagogalen Bussgebet in die altchristliche Litteratur, insbesondere in die Gebete, unter denen die Commendatio dem ältesten Formular am nächsten kommen dürfte[4], überge-

---

[1] Z. B. in den beiden pseudocyprianischen Gebeten; ed. Hartel, t. III, p. 145ff. Vgl. V. Schultze, Archäologie, S. 181.

[2] So Breymann, a. a. O., S. 114.

[3] Um ein Bild zu gebrauchen: es geht die Entwicklung in beiden Gebieten im allgemeinen so vor sich, dass immer neue konzentrische Kreise sich um einen festen Kern legen.

[4] Sie bildet in ihrem wesentlichen Bestande den Grundstock der beiden

gangen ist[1], dass er der Gemeinde durch den Gottesdienst schon längst vertraut und lieb war, ehe sich die christliche Kunst seiner bemächtigte. Die Künstler verkörperten die Gestalt im Bilde, weil sie eben in der Phantasie des Volkes lebte und in seinem religiösen Leben eine grosse Bedeutung besass. Und nun kann auch darüber kein Zweifel mehr bestehen, und es wird bestätigt, was in der Einleitung Cap. 2 ausgeführt wurde, dass die Rettung aus dem Leibe des Ungeheuers die Scene aus der Geschichte des Propheten ist, für welche die Christen zunächst ein besonderes Interesse hatten als einen hervorragenden Beweis von der wundermächtigen Hülfe Gottes aus Not und Tod.

Mit dem litterargeschichtlichen Ergebnis stimmt auch das typengeschichtliche aufs beste zusammen. Das älteste bekannte J.-bild, das zugleich, wenn vielleicht auch nicht die erste, so doch gewiss eine der ersten Darstellungen des Propheten giebt, ist das Gemälde in der Lucinakrypta aus dem Ende des I. Jhdts. (V. 3). Dass es an das Erlebnis des Propheten auf dem Meere, nicht an seine Ruhe auf dem Lande erinnern soll, dafür bürgen die beiden See-

---

pseudocyprianischen Gebete und des im fünften Buche der apostol. Constit., ist aber auch selbst noch nicht das ursprüngliche Formular, da bei der Geschlossenheit, mit der der Cyklus alttestamentlicher Beispiele in ihr auftritt, die drei aus der christlichen Aera am Schluss, Petrus, Paulus und Thecla, sich als ein späterer Zusatz erweisen.

[1] In einem besonderen Aufsatze gedenke ich darüber ausführlicher zu handeln. Die Hauptgründe für den behaupteten Zusammenhang sind a) die genannte Trias, von der mindestens immer zwei Beispiele zusammenstehen, auf jüdischer Seite in sechs von den von Kaufmann, Revue des études juives 1887, S. 248 nebeneinander gestellten Riten des altjüdischen Bussgebetes, auf altchristlicher Seite an etwa fünfzehn Stellen, soweit mir bis jetzt bekannt ist; b) die Gleichheit des Schemas, in das die Namen in den Gebeten gekleidet sind; c) die Gleichheit des Widerspruchs mit dem Sinn der biblischen Erzählung, in der das Tier als Rettungsmittel angesehen wird, während es in den Gebeten als verderbliches Wesen erscheint. Das hohe Alter der jüdischen Fastengebete ist durch das in der Mischna Taanith II, 1 bewiesen (auch bei Bloch, Die Institutionen des Judentums nach der in den talmudischen Quellen angegebenen geschichtlichen Reihenfolge geordnet und entwickelt, Wien 1879, I, 1 S. 216, deutsch bei Winter u. Wünsche, Geschichte der jüdisch-hellenistischen und talmudischen Litteratur, Trier 1894, S. 103f.). Die Niederschrift des Mischnakodex erfolgte mutmasslich noch vor Abschluss des II. Jhdts., Winter u. Wünsche, a. a. O., S. 88. — Ueberraschend ist, dass zwei Gelehrte, wie David Kaufmann und D. H. Müller unabhängig von einander und fast gleichzeitig die Wahrnehmung von der Aehnlichkeit der christlichen Commendatio animae mit dem jüdischen Fastengebet machten, Oesterreichische Monatsschrift für den Orient 1886, S. 80.

wesen unter ihm. Um so bedeutungsvoller ist dann die Art der Wiedergabe. Das kühne Motiv des aus dem Tierrachen hervorschiessenden Mannes ist noch nicht gewagt. Es scheint, als ob der Künstler auch gar nicht die bestimmte Scene der biblischen Erzählung im Sinne gehabt habe, sondern eben J. vor Augen stellen wollte in seiner Bedeutung als des grossen Garanten göttlicher Hülfe, wie er in dem Bewusstsein aller lebendig war. Er malte die liegende Figur, darunter das fabelhafte Wassertier und ein anderes Meerwesen, das genügte. Aber bei dieser allgemeinen Fassung scheint die Kunst nicht lange stehen geblieben zu sein, denn bei allen übrigen Fresken ist der Moment der Rettung mit glücklichem Griff erfasst und mit aller Bestimmtheit wiedergegeben, so z. B. in der Thürleibung zu einer Kammer der Priscillakatakombe (V. 17). Gleichzeitig wird aber neben der Rettung auch eine ganze Reihe neuer Motive bemerkbar, so in der Prätextatkatakombe die Meerfahrt (V. 1), in der des Kallist das Liegen unter der Laube (V. 4—8, 11, 12), und in anderen Cömeterien die verschiedenen Momente unter dieser. Man sieht, was der Maler in der Lucinakrypta noch in allgemeiner, unbestimmter Form darbietet, ist wie eine Hülle, welche die Keime für die neuen Erscheinungen in sich schliesst. Virtuell liegen diese gleichsam in jenem Bilde verborgen, und nehmen dann, aus ihm sich erhebend, konkrete Gestalt an. Die Reihenfolge jedoch, in der dies geschieht, ist nach dem vorhandenen Material nicht mehr festzustellen. Das Ursprungsbild ist und bleibt aber die Rettung des Propheten aus des Tieres Bauch.

Das Verhältnis der Künstler zur alttestamentlichen Erzählung als der Quelle, der sie die einzelnen Bildmotive entnehmen, bedarf weiter einer besonderen Berücksichtigung.

Die Maler schöpfen zumeist das Buch aus. Zur Ergänzung der wunderbaren Befreiung entnehmen sie ihm das Schiffsabenteuer und einige Situationen des Propheten unter der Laube. Sie lassen sich von dem Text die Hand führen in der Entwerfung des Hauptvorganges auf dem Fahrzeug und der betenden Seeleute, in der gelegentlichen Charakteristik des einen als eines Orientalen, und in der Andeutung des Sturmes durch flutende Meereswellen und verkürzte Segelflächen. In anderen Stücken verfahren sie selbständig. Sie lassen den Propheten anstatt in das Meer unmittelbar in den Rachen des Ungeheuers hineinstossen, ordnen die Scenen nach Belieben aneinander und verknüpfen gelegentlich die Bilder der Rettung und Ruhe auch inhaltlich. So ist bedeutsam ebenso sehr, was die Maler beachten, als was sie beiseite lassen. Von der Berufung des

Propheten, seinem Verweilen im Bauche des Fisches, seiner Predigt in Ninive und ihrem Erfolge schweigen sie.

Für die Skph.-bildner hat die Schrift zunächst nur wenig Bedeutung. Sie halten sich an die fertigen Typen ihrer Vorgänger, treffen daraus aber eine Auswahl und nur die Darstellungen, die in dem Volksbewusstsein Wurzel geschlagen haben, pflegen sie weiter und schalten und walten mit ihnen nach eigenen Erwägungen. Sie bemannen das Schiff vorzugsweise mit drei Schiffern, stellen zuweilen den einen betend dar, ändern die Takelung des Fahrzeuges, schmücken die Scene des Schläfers aus und bringen durch Verschmelzung der zweiten und dritten Scene eine scheinbar neue hervor. Mit dem Ende des IV. Jhdts. tritt eine Rückkehr zur Bibel ein. Der Streit um den Kürbis und die Neuheit der Uebersetzung lenken die Aufmerksamkeit wieder auf sie hin. Der Kürbis wird zum Epheu. Ein neues Motiv wird mit dem im Schiffe schlummernden J. aufgegriffen, dem sich das des blasenden Sturmgottes zugesellt. Schliesslich, und zwar ganz zuletzt und nur vereinzelt, wird auf einem Denkmal in Südfrankreich Ninive angedeutet (V. 124).

In der Kleinkunst tritt das litterarische Medium zurück. Sie nimmt die vorhandenen Typen auf, behandelt sie aber wesentlich freier, erfindet neue Motive und zieht gelegentlich fremde Elemente in den Bereich des J.-cyklus.

Die Miniaturmalerei knüpft an Bestehendes an, löst sich aber mehr und mehr davon und wird zur Illustration der Geschichte. Die Berufung des Propheten, seine Abfahrt von Joppe, sein Gebet im Tierleib und seine Predigt vor Ninive kommen zur Darstellung.

Für die Figur des schlafenden J. bietet die alttestamentliche Erzählung keinen Anhaltspunkt, ihr Ursprung muss aus einer neuen Quelle abgeleitet werden. Weckt aber der Anblick des Bildes die Erinnerung an die ihm verwandten schlummernden Gestalten auf den Denkmälern des heidnischen Altertums, in denen der Gedanke einen schönen bildnerischen Ausdruck gefunden hat, dass das Sterben ein „zur Ruhe kommen", der Tod ein Schlaf sei[1], so wird der Ursprung des christlichen Typus in derselben Vorstellung zu suchen sein, die den Christen in ungleich stärkerem Masse und höherem Sinne eigen war als den Heiden, wie die Schriften des neuen

[1] Vrgl. Robert, Thanatos (39. Progr. z. Winckelmannfeste), Berlin 1879. — Gerhard, Archäolog. Zeitung 8 (1850), S. 214ff. — Wilh. Furtwängler, Die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern der Griechen, Freiburg 1855, S. 45ff. — V. Schultze, Studien, S. 79f.

Testamentes[1] und der Väter, die Dichtungen, Epitaphien und Totenoffizien tausendfältig bezeugen[2]. Die Richtigkeit eines solchen Zusammenhanges ist durch die völlige Kongruenz einer Kunstsitte erwiesen, der das christliche Bild und die entsprechenden profanen Darstellungen unterliegen. Wie jenes gelegentlich die Gestalt des oder der Verstorbenen annimmt, z. B. auf dem Fresko von Fünfkirchen (V. 55), so tragen auch die poetischen Typen der Sagenwelt, in denen man mit Vorliebe den Gedanken des Ruhens im Tode veranschaulichte[3], die Züge der Verblichenen[4], so Ariadne, der Dionys[5], Rhea Silvia, der Mars sich naht[6], und Endymion, zu dem Selene niedersteigt[7]. Wird aber von diesen Voraussetzungen aus das christliche Bild des Schläfers begriffen, so ist verständlich, dass man gerade den augenfälligsten und bekanntesten Typus der Rettung auch zum Abbild des Todesschlafes machte. Anlass im besonderen mag das Motiv der Laube gewesen sein, das einerseits in dem J.-buche eine ansehnliche Rolle spielt und an sich schon einen Reiz auf die künstlerische Phantasie ausübte, andererseits in der Ausmalung der Paradiesesfreuden ein beliebtes Bild für die Ruhestätten der Verstorbenen war.

Cap. 21. Die Bedeutung der Jonasbilder.

Ein fast unentwirrbares Gewebe von Deutungen ist um die J.-darstellungen seit Beginn der christlich-archäologischen Forschung gesponnen worden. Was je ein Kirchenvater über die biblische Gestalt geäussert hatte, gleichviel in welchem Zusammenhange, musste zur Interpretation der bildlichen Darstellung dienen, sodass auf diese Weise oft die verschiedenartigsten, ja sich widersprechende Gedanken in ein und dasselbe Bild hineingetragen wurden. Trotzdem nun diese ganz der Willkür unterworfene Auslegungsmethode, der

---

[1] Joh. 11 11; Luc. 8 52; I Cor. 15 20; I Thess. 4 13 u. a.

[2] Z. B. Tertull., De anima c. 43; ed. Oehler, t. II, p. 626. — Prudentius, Cathem. X, 53—56; ed. Dressel, p. 61. — Mommsen, Inscript. reg. Neapol. lat., Lips. 1852, Nr. 1291. Weitere Beispiele in Kraus' R.E., II, S. 39 ff. — Offic. exequiarum des Euchologion sive Rituale Graec.; ed. Goar, Venetiis 1730, p. 423, 427, 434, 464. Vrgl. auch die Bezeichnung κοιμητήριον für die ganze Begräbnisstätte, so in Rom, wie für das Einzelgrab, so im Orient, Bayet, De titulis Atticae christ. antiquissimis, Paris 1878, S. 44, 66 f., Nr. 2—8.

[3] Friedlaender, a. a. O., III, S. 751.

[4] Stephani, a. a. O., S. 42, Anm. 4. — Petersen, a. a. O., S. 362. — Friederichs-Wolters, a. a. O., Nr. 1572.

[5] Clarac, a. a. O., II, 127 148, 132 150.

[6] Gerhard, Antike Bildwerke, Taf. 40, 2.

[7] S. S. 58, Anm. 3.

unter den älteren Archäologen besonders Aringhi[1] huldigte, vielfachen Widerspruch erfuhr, so hat sie dennoch bis auf unsere Tage ihre Vertreter gefunden. Am weitesten geht Heuser[2]. Fern von solchen Extravaganzen stellt dagegen Kraus[3] nur die verschiedenen Auffassungen im allgemeinen dar, ohne Rücksicht jedoch auf ihre zeitliche Aufeinanderfolge. Er findet in den J.-bildern einen Hinweis auf die Auferstehung Christi, einen Gegensatz gegen judenchristlichen Partikularismus, einen Protest gegen den um die Mitte des III. Jhdts. in Rom grassierenden Novatianismus und seine engherzigen Ansichten über die Busse, schliesslich einen Anklang an die frühchristlichen Funeralliturgieen, speziell an den Ordo commendationis[4].

Versuchen wir demgegenüber chronologisch zu Werke zu gehen, so ist uns die ursprüngliche Bedeutung der drei Hauptbilder aus dem J.-cyklus — denn nur um diese drei kann es sich fortan handeln — mit der Erkenntnis ihres Ursprunges schon erschlossen, sie bedarf aber noch einer Vertiefung. Christus, der nach Matth. seinen Aufenthalt im Innern der Erde dem Verweilen des Propheten im Bauche des Tieres gegenüberstellt, giebt letzterem noch die bestimmte Bedeutung eines Symbols für den Hades[5]. Ich brauche nur an die uralte Vorstellung der griechischen Mythologie von dem schrecklichen Ungetüm der Tiefe, dem Höllenhund, zu erinnern, an die Bezeichnung des Steinsarges mit dem Namen Sarkophag, die mit jenen Ideen von dem fressenden Todesungeheuer zusammenhängt (σαρκοφάγος = Fleischfresser)[6], an die überaus zahlreichen Darstel-

---

[1] R. S., II, S. 506.

[2] Kraus' R.E., II, S. 67f.: Das Schiff ist ein Bild der Kirche, der Schiffer (V. 5) des Christen, die kreuzweis befestigte Segelstange eine Andeutung des Kreuzes, der Fisch über dem Nachen (V. 135) ist Christus, der seine Kirche beschirmt, J. unter der Laube bezeichnet die Wirksamkeit der Predigt unter den Heiden, die sieben Früchte (V. 140) die ewige Sabbathsruhe u. s. w.

[3] Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 139.

[4] Für Hennecke, dessen Schrift: Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur, Leipzig 1896, ich nicht mehr verwerten konnte, ist J. S. 225 der durch Wort und That wirksame Bussprediger, „der durch seine wunderbare Rettung ein Beispiel der göttlichen Macht und Fürsorge für die Frommen neben anderen gewesen ist, und dessen gläubiges Gebet als Muster galt. Eine sepulkrale Beziehung soll dabei nicht völlig ausgeschlossen sein, aber sie steht nicht im Vordergrunde und ist jedenfalls nicht das Ursprüngliche".

[5] Vrgl. die Litt. S. 4, Anm. 2. — Selbstverständlich kommt die Bedeutung dem Tiere nur in dieser Scene zu, nicht, wenn es allein zur Dekoration verwendet wird.

[6] Dieterich, Nekyia, Leipzig 1893, S. 48ff. — Gegen die Deutung von Im-

lungen von Löwenköpfen oder Löwen, die ein Tier zerfleischen[1], an die Bildersprache des Psalters, in dem der Hades als ein Ungeheuer mit weit geöffnetem Schlund erscheint[2], Drachen und Schlangen zur Personifikation der verschlingenden Meereswellen dienen[3], an die Unholde der Wassertiefen, Rahab und Leviathan[4], an das Wort des Propheten selbst (Jon. 2 3)[5], an die grosse Einstimmigkeit der Väter in der Auffassung des Tieres, das J. verschlang[6], schliesslich auch an die Höllenbilder des Mittelalters mit dem Hadesrachen[7], um es glaubhaft erscheinen zu lassen, dass auch in den altchristlichen Gemeinden jene Vorstellung lebendig war[8] und sich im besonderen mit dem Bilde verbinden musste, das ihnen so anschaulich wie kein anderes die Rettung aus Todesnöten vorführte[9].

MISCH, Art. „Kerberos" in ROSCHER's Lexikon, S. 1119ff., der Kerberos sei ursprünglich eine Schlange, s. KLEINPAUL, Beilage z. Allgem. Zeitung 1895, Nr. 194.

[1] Vrgl. USENER, De Iliadis carmine quodam phocaico, Bonner Universitätsprogr. 1875, S. 38ff. — SPIESS, Entwicklungsgeschichte der Vorstellungen vom Zustande nach dem Tode auf Grund vergleichender Religionsforschung, Jena 1877, S. 55.

[2] Ps. 141 7; auch Jes. 5 14, Baruch 3 4.

[3] Ps. 74 13; auch Amos 9 3.

[4] Ps. 89 11 und Jes. 27 1. Vrgl. dazu GUNKEL, Schöpfung und Chaos, Göttingen 1895, S. 36ff.

[5] KAUFMANN, Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums 40 (1896), S. 382f. erinnert an Ps. 68 23, der für die Aufnahme des J.- und Noahtypus in die altchristliche Kunst mitbestimmend gewesen sein möchte. „Bekannt ist die Rolle, welche diese Verheissung der selbst den Tod im Meere überwindenden Unsterblichkeit der Seele im Munde mehrerer jüdischer Märtyrerinnen gespielt hat, die den Sprung in die totbringenden Fluten angesichts dieser Verkündigung nicht mehr scheuten."

[6] ZENO, lib. II, tract. XVII, c. 3; MIGNE p. l. 11, p. 448: Cetum esse non dubitatur infernum. — Für Hilarius Pictav., August., Hieron. siehe die Stellen S. 8, Anm. 1 u. 2. — Bei Ephräm, Versammlung der Feinde gegen Jesus, 5 (Bibl. d. Kirchenv., II, S. 155) klagt der Tod: „Ich muss meine Fressgier hemmen; es ist nun Hungerszeit."

[7] KÖPPEN, Der Teufel und die Hölle in der darstellenden Kunst von den Anfängen bis zum Zeitalter Dante's und Giotto's (Jen. Diss.), Berlin 1895, S. 31, hat die Rettungsscene nicht richtig verstanden: J. wird von dem Tier nicht verschlungen, sondern ausgestossen.

[8] Medusenhaupt und Kerberos sind im Deckengemälde einer Katakombe zu Kertsch zu sehen, bei KONDAKOFF, TOLSTOI, REINACH, Les antiquités de la Russie méridionale, Paris 1891, S. 36, Abb. 36.

[9] Höchst bezeichnend ist die persönliche Anwendung des Typus auf den Verstorbenen, dessen Bild man für J. einsetzte (V. 13, 26, 104), dazu der drastische Ausdruck in der 2. pseudocyprian. Bitte: sicut exaudisti Jonam de ventre ceti, sic . . . ejicias me de morte ad vitam.

Von hier aus gewinnt auch die Annahme an innerer Wahrscheinlichkeit, dass die Schiffsscene, in der J. nicht in das Meer, sondern unmittelbar in den Schlund des Tieres gestürzt wird, das Versinken in grosse Not oder in den Abgrund des Todes selbst bedeute[1]. Wenn nun jene Fassung des Vorganges zunächst zwar wohl aus der zusammendrängenden Darstellungsweise der altchristlichen Kunst zu erklären sein mag, so war sie jedenfalls dazu geeignet, eine symbolische Auffassung nach der bezeichneten Seite hin zu begünstigen[2].

Ebenso ist der Sinn der Darstellung des schlafenden J. mit dem Ursprunge des Bildes noch keineswegs in seinem vollen Umfange gegeben. Es würde genügen, die durchgängige Nacktheit des Schläfers durch eine beabsichtigte Anspielung auf die Blossheit der Toten zu erklären, allein es ist schon angedeutet, dass das Bild mit den Jenseitsvorstellungen der Christen im Zusammenhange stehe. Die Verstorbenen dachte man sich auf lieblichen Gefilden wandeln, unter Bäumen und Hütten ruhen, Bilder, die von Anfang an die Phantasie der Gemeinde beschäftigten[3] und später auch in den Liturgieen fixiert wurden. Bewahrt ferner der unbekleidete Schläfer bis zu seinem Verschwinden in der weströmischen Kunst die Jugendlichkeit, während die anderen Figuren des Cyklus in der Regel ein älteres Aussehen annehmen, so liegt der Schluss nahe, dass der Typus als ein Idealbild angesehen wurde, als ein Spiegel der ewigen Jugend, mit der die Heimgegangenen im Paradiese überkleidet werden[4].

Die drei Hauptscenen schliessen sich somit in ihrer Symbolik zu einer harmonischen Dreiheit zusammen: Tod, Rettung und seliges Ruhen, die jedoch nicht in dem Sinne zu verstehen ist, als ob die spezielle Bedeutung einer Darstellung nur auf diese beschränkt ge-

---

[1] So auch V. Schultze, Studien, S. 49 u. 83.

[2] Typisch scheinen mir für die Entwicklung dieser Symbolik die Darstellungen in den Sakramentskapellen zu sein. In B (V. 4) ist das Tier überhaupt noch nicht zu sehen, in C (V. 5) und D (V. 6) erscheint es, ohne dass J. direkt in seinen Rachen geschleudert wird. Auf den Bildern der übrigen Cömeterien ist dies stets der Fall.

[3] Für die Volkstümlichkeit spricht vor allem der Traum der Perpetua, Passio Perpetuae et Felicitatis IV; ed. Ruinart, Acta mart. sincera, S. 94. Vrgl. auch Harnack, Lehrbuch der Dogmengeschichte, Freiburg u. Leipzig 1886ff., I, S. 116, Anm. 1.

[4] Der unbekleidet ruhende J. bildet somit in gewisser Hinsicht ein Gegenstück zu den kostbar gekleideten Oranten, die Gewänder anhaben, welche sie im Leben wohl kaum getragen haben.

blieben sei. Ein Künstler, der etwa das Schiffsdrama malte oder meisselte, wird, zumal, wenn er es ohne die anderen Bestandteile des Cyklus zur Darstellung brachte, nicht nur an die Fährlichkeiten des Lebens oder die Todesschrecken haben erinnern wollen, sondern auch an die rettende Hülfe Gottes. Noch mehr werden in der Vorstellungswelt des betrachtenden Volkes die Scenen ihre Bedeutungen ausgetauscht haben, und in diesem Sinne wird man DE ROSSI zustimmen, wenn er den J.-cyklus als ganzen wie jedes einzelne Bild für einen Typus der Auferstehung erklärt.

Dass die Symbolik der Bilder im Verlaufe der Zeiten durch die vielfältige Wiederholung im allgemeinen sich abgeschliffen habe, ist anzunehmen, während andererseits Züge sich finden, die ein volles Bewusstsein um den eigentümlichen Inhalt der Darstellungen voraussetzen. Vor allem macht es eine gewisse historisierende Neigung, die seit dem IV. Jhdt. hervortritt, wahrscheinlich, dass das Verständnis der sich wesentlich gleich bleibenden Typen den Wandlungen in der Auffassung der J.-geschichte, wenn auch nur spärlich und allmählich, folgte, derselbe Cyklus also, der anfänglich als Sinnbild des Bürgen der Rettung diente, unter der veränderten Anschauung schliesslich zum Typus des Retters selbst wurde.

Hier hat das Herrnwort seine Stelle. Wer es dagegen für die Lösung der Frage nach dem Ursprunge heranzieht und in ihm den ersten und einzigen Anlass zur Einführung der J.-geschichte in die Kunst erblickt, sieht sich vor die Entscheidung gestellt, ob das Wort Christi nach der Ueberlieferung des Lucas oder der des Matthäus massgebend gewesen sei, und wird schliesslich doch die altchristliche ausserbiblische Litteratur zu Rate ziehen müssen. Wir wurden von dieser und zugleich von der Entwicklungsgeschichte der Typen aufs reichste unterstützt, als wir den Ursprung des J.-cyklus da suchten, wo er auch für die alttestamentlichen Gestalten liegt, die mit ihm in unlöslicher Gemeinschaft stehen, ohne indess wie J. im neuen Testament erwähnt zu werden. Dass der Ausspruch des Herrn für die Volkstümlichkeit der J.-bilder und ihre Auffassung eine hohe Bedeutung gehabt hat, ist selbstverständlich, eine klare und ausdrückliche Parallelisierung des Typus mit dem Antitypus aber lässt sich erst seit dem IV. Jhdt. nachweisen[1].

Deutlicher als innerhalb der eigenen Formen treten die Verschiebungen des symbolischen Gehaltes der J.-darstellungen in den Verbindungen zu Tage, welche sie mit anderen Scenen des

[1] S. 6f.

altchristlichen Bilderkreises eingehen. Ganz gewiss sind freilich bei einer sehr grossen Anzahl von Bildwerken rein äusserliche Rücksichten auf die Raumdisposition, die Symmetrie formal verwandter Typen oder auf die Abwechselung in der Aufeinanderfolge der Scenen massgebend gewesen, aber nicht immer ist dadurch ein Gedankenzusammenhang ausgeschlossen, und es giebt Fälle, in denen dieser als Hauptzweck erscheint[1]. Wenn die J.-bilder auf den Katakombengemälden in Gemeinschaft mit Noah, Daniel, Lazarus erscheinen oder das Bild des guten Hirten, auch eines jugendlichen Christus, umschliessen[2], so sind diese Zusammenstellungen Variationen eines und desselben Themas, der Zuversicht auf Rettung aus Not und Tod. Gehen die J.-typen in der Katakombe von Peter und Marcellin so häufig wie nirgends eine Verbindung mit den Mahlscenen ein[3], so hat sich hier der Typus der Auferstehungshoffnung mit den Abbildern der himmlischen Bankettfreuden verbunden. Die Verknüpfung des ruhenden J. mit Adam und Eva weist nicht anders deutlich auf das Paradies hin (V. 18); ob und wieweit hier spätere Reflexionen auf den Tod, der der Sünde Sold ist[4], hinzugetreten sind, lässt sich kaum verfolgen. Auf einem Graffito (V. 126) — wir schreiten weiter in das IV. Jhdt. — leuchtet der Gedanke der Rettung mit bestimmter Beziehung auf den Retter durch. Der Hirt mit einem Schaf auf den Schultern steht zwischen dem Ungeheuer, das J. ausspeit, und einem Löwen. Es sind Gedanken, die den Worten des Sacramentarium Gallicanum[5] und des Sacramentarium Gelasianum[6] zu Grunde liegen: „Non se ei opponat leo rugiens, et draco devorans, miserorum animas rapere consuetus“ — „Deum . . . deprecemur, ut [defunctum] . . . boni Pastoris humeris reportatum, . . . Sanctorum consortio perfrui concedat.“ Ungekünstelt fügen sich die Scenen des Skphs. (V. 57) zu einer für diese Zeit geläufigen Gedankenverbindung zusammen. Auf der einen Hälfte der Bildwand sind in dem Schiffsabenteuer des

---

[1] Vrgl. Joh. Ficker, Die altchristl. Dichtungen, S. 4.

[2] V. 39, 15, 11, 19, 14, 12, 22, 16, 2.

[3] De Rossi, R. S., II, S. 341f.; Bull. di archeol. crist. 1882, S. 113ff. — Lefort, Les scènes de banquets peintes dans les catacombes romaines etc. Revue archéol., sér. III, t. II (1883), S. 224ff. — Kraus, Gesch. d. christl Kunst, I, S. 128.

[4] Breymann, a. a. O., S. 17f.

[5] Museum italicum; ed. Mabillon et Germain, Paris 1724, I, 2, S. 385.

[6] Liturgia romana vetus; ed. Muratori, Venetiis 1748, I, S. 751. — Im griech. Totenoff. heisst es: τὸ ἀπολωλὸς πρόβατον ἐγώ εἰμι, ἀνακάλεσόν με, Σωτὴρ, καὶ σῶσόν με, Rituale Graec.; ed. Goar, S. 425. Vrgl. Le Blant, Les sarcoph. de la ville d'Arles, S. XXXIII.

J. der Sturz in die Todestiefe, in dem Noahkasten, der die Gestalt der Verstorbenen als Orans trägt, die Rettung verdeutlicht, auf der anderen Hälfte durch weidende und trinkende Schafe die Freuden im Paradiesesgarten. Die l. Ecke nimmt der gute Hirt mit einem Schaf auf den Schultern und die r. das Porträt der Verblichenen, Juliane, ein, der, wie die Inschrift meldet, ihr hinterbliebener Gemahl Melibius dies Denkmal geweiht hat[1]. Eine Durchsetzung des Symbolischen mit persönlichen Bezügen, wie sie hier vorliegt, ist mit der Annahme einer durchgehenden gedankenlosen, mechanischen Aneinanderreihung der Bilder unvereinbar. Sodann sei an den gallischen Steinsarg erinnert (V. 117), der in seiner Verknüpfung der liegenden J.-gestalt mit der Opferung Isaaks einerseits und der Auferweckung des Lazarus andererseits mit besonderem Nachdrucke die Typik des alten Testamentes auf Christus, den selbst durch den Tod hindurchgegangenen wundermächtigen Retter, vor Augen führt. Und wenn schliesslich auf den Reliefs die Anbetung der Magier so häufig und bemerklich den J.-bildern gegenübertritt wie keine andere Scene[2], während sie in der Malerei niemals als ihr Pendant erscheint, obwohl sie doch auch hier sehr häufig anzutreffen ist, so wird die Vermutung erweckt, dass auch die Beziehung auf die Teilnahme der Heiden an der Erlösung, die wir ebenfalls im IV. Jhdt. aus der J.-geschichte hervortreten sehen, den Skph.-bildnern nicht fremd geblieben ist. Die Weisen aus dem Morgenlande galten der alten Kirche als hervorragendes Symbol für die Berufung der Heiden zum Evangelium[3].

Ebensowenig ist es berechtigt, den Kompositionen auf den Werken der Kleinkunst unterschiedslos eine innere Beziehung der Typen abzusprechen und sie durchgängig als äusserliche Dekoration zu behandeln. Individuelle Regungen fanden sich auch hier, und Clemens von Alexandrien hätte gewiss nicht nötig gehabt, gegen Bilder auf Ringen zu protestieren und unschuldigere Embleme zu empfehlen[4], wenn man bei ihnen sich nichts gedacht hätte.

In dem Cyklus auf der Lipsanothek zu Brescia (V. 165) erscheint J. als Prototyp des Auferstandenen. Ein von den Katakombengemälden her auch nach seinem Inhalte wohl bekannter Komplex von Scenen findet sich auf der Glasschale im Brit. Museum

---

[1] So schon Piper, Evangelischer Kalender 1855, S. 58ff.

[2] V. 69, 101, 62, 111.

[3] Besonders in den Dichtungen, vrgl. Joh. Ficker, Die altchristl. Dichtungen, S. 17. Vrgl. auch Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 151 f.

[4] Paedag. III, c. 11; Migne p. gr. 8, p. 633.

(V. 131): mit J., dem drei Scenen gewidmet sind, haben sich vereinigt das Quellwunder des Moses, der Gichtbrüchige, eine Orantin, die Heilung des Blindgebornen, die drei Jünglinge im Feuerofen und Daniel. Die Schale von Podgorica (V. 164) enthält eine ähnliche Zusammenstellung: zwei J.-bilder, das erste Menschenpaar, die Auferweckung des Lazarus, das Quellwunder, Daniel, die drei Jünglinge und Susanna, die sich alle um eine Opferung Isaaks gruppieren[1]. Auf anderen Denkmälern sind die J.-typen in einen fremdartigen Ideenkomplex eingetreten, den mit Sicherheit zu analysieren, kaum möglich sein wird. In der Komposition der Berliner Lampe (V. 142) wird unter dem Bilde eines Hirten Christi Herrlichkeit und Macht geschildert, die sich über die Planeten, Sonne und Mond, über die Erde, über Wasser- und Hadestiefen erstreckt[2]. Auf der Gemme (V. 157) steht Daniel, das Pendant der J.-scenen, auf einem Anker, ein Hirte in der Mitte des Ovals auf einem Fisch und trägt gegürtete Tunika und einen Pileus, der mit einem Stern bekrönt ist. Zwischen J. und Noah sieht man in dem Gemmenbild (V. 161) eine männliche Figur auf einem Streifen[3] stehen, Exomis und Hut tragen und mit einem Stabe, den sie in der R. hält, einen Gegenstand berühren. Darüber ist das Monogramm Christi angebracht. Das Goldglas (V. 140) zeigt sogar statt J. einen Fisch unter der Kürbislaube.

---

[1] Den Zusammenhang dieses Bildercyklus mit der Commendatio animae betont Le Blant, Les sarcoph. de la ville d'Arles, S. XXVIII.

[2] Die Originalität der Typen und ihre unleugbare Korresponsion (Sol weist z. B. mit der R. nach den Planeten) zwingen die Annahme eines inneren Zusammenhanges auf, an dessen Erschliessung sich schon viele versucht haben. Nach Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, Leipz. u. Darmst. 1810—1812, IV, S. 456 deuten die Sterne an, wie der gute Hirt die verlorene Seele zur himmlischen Gemeine bringt. Schöne, a. a. O., I, S. 310 erkennt in Sol den Demiurg, in Luna die Kraft der Natur, in der Taube ein Bild des heiligen Geistes. Nach v. Nell, Baphomet, Wien 1820, S. 34 ist die Lampe ein Denkmal des Kabirendienstes. Carl v. Hase, Tübinger Kunstblatt 1829 (27. Juli), S. 240 sieht in Sol den Apollo, in Luna die Juno mit dem Pfau. Piper, a. a. O., deutet die Schafe auf die sieben Gemeinden der Apokalypse, die Sterne auf eine Verherrlichung Christi, dem alle Gewalt im Himmel und auf Erden gegeben ist. Marini schliesslich bringt Bull. 1870, S. 85 infolge der irrtümlichen Lesung Saecul die Lampe mit den ludi Saeculares im Jahre 248 in Verbindung.

[3] Ob ein Fisch?

D. Cap. 22. Schluss.

Die Entwicklung der J.-darstellungen ist von ihrem ersten Erscheinen bis zum VII. Jhdt. in der christlichen Kunst des Westens, bis in das XIII. Jhdt. in der des Ostens an unserem Auge vorübergegangen. Im Occident tauchen sie am Ende des I. Jhdts. inmitten antik-römischer Dekorationsformen auf, schwellen dann, von ihnen sich lösend, zu einer grossen Menge an, um jedoch schon am Ende des III. und zu Beginn des IV. Jhdts. wieder abzunehmen. Der anfangs scenenreiche Cyklus beschränkt sich schliesslich nur noch auf die drei Haupttypen. In diesem Umfange geht er zur Skph.-plastik über, in der er im IV. und V. Jhdt. wiederum sehr reiche Pflege findet. Im VI. Jhdt. sind nur vereinzelte Reliefs und versprengte Stücke des Kunsthandwerkes die einzigen Zeugen seines Fortlebens, bis er schliesslich im VII. Jhdt. an der Grenze der altchristlichen Aera noch einmal, doch in veränderter Gestalt auf Elfenbeinen zum Vorschein kommt. Im Orient findet seine Geschichte ebenfalls im VII. Jhdt. ihren ersten tieferen Abschluss, um dann in der mittelbyzantinischen Kunst in eine neue Phase einzutreten.

Bewegt sich diese ganze Entwicklung bei allen lokalen und zeitlichen Nüancen, Fort- und Rückbildungen noch im Rahmen des altchristlichen Schemas, so scheint bei den in den Bilderschmuck der Kirchen übergegangenen Typen schon früh die Tradition durchbrochen worden zu sein. Zwar schildert unter den Distichen, mit denen Ambrosius die Gemälde in der von ihm erbauten Basilika beschrieben haben soll, eines, wie J. von dem Tiere verschlungen und in dessen Leibe ans Land getragen wird[1]:

Excipit innocuo viventem bellua morsu
Cetus et ad terras Jonam gravis adtulit alvo[2].

Aber die zweite hier bezeichnete Scene gehört einem Entwicklungsstadium des Typus an, das für die Zeit des grossen Mai-

[1] Die Auffassung Steinmann's, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert, Leipzig 1892, S. 64, es sei nach der zweiten Hälfte des Verses dargestellt gewesen, wie J. ans Land gespieen wird, entspricht nicht dem Wortlaut. Man vrgl. diesen mit Abb. 1 und 3!

[2] Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. VII, S. 31.

länder Bischofs völlig ausgeschlossen ist[1], ja erst im IX. Jhdt. unter den Miniaturen des Chludoff-Psalters beobachtet werden konnte.

So bleibt das einzige uns erhaltene Bild, das noch eine Reminiscenz an die alte Gestalt bewahrt hat, das Stuckrelief in dem unter Bischof Ursus (400—410) erbauten Baptisterium S. Giovanni in Fonte zu Ravenna (V. 176), wo in einer Nische über dem eine Prophetengestalt bekrönenden Giebel ein nacktes Männlein zwischen zwei symmetrisch angeordneten Ungetümen schwebt, von einem in den anderen fliegend. Es ist ein schlichtes Ornament, das ohne den Einblick in die voraufgegangene Entwicklung kaum zu erkennen gewesen wäre[2]. Schon in dem zweiten Beispiel aber, das hier in Betracht zu ziehen ist, dem Mosaik in der 504 von Theodorich erbauten Basilika S. Apollinare nuovo, ebenfalls zu Ravenna, ist auch nicht die geringste Spur mehr von der einstmaligen Daseinsform und Symbolik des Typus übriggeblieben. J. ist in die Reihe der Propheten getreten, welche die mittlere Zone des Mosaikschmuckes an der Oberwand des Mittelschiffes bilden und mit silbernen Nimben geschmückt, Bücher oder Rollen[3] in den Händen halten. Aber noch so wenig ist er individuell gefasst oder durch ein charakteristisches Attribut von den anderen ausgezeichnet, dass auf sein Vorhandensein auch nur aus der die Summe der alttestamentlichen Propheten ausmachenden Zahl der Gestalten geschlossen werden kann (V. 177)[4].

Man sieht, wie das Verständnis für die ursprüngliche Symbolik der J.-bilder gegen das Ende des christlichen Altertums mehr und mehr verblasst. Erst in der Typologie und Allegorie des Mittel-

---

[1] Ebenso hat Dobbert, Repertorium für Kunstwissenschaft XIV (1891), S. 180f. darauf hingewiesen, dass der Typus der in den Distichen geschilderten Abendmahlsscene eine spätere Zeit (VIII. Jhdt.) voraussetze. Für die Autorschaft des Ambrosius tritt neuerdings Merkle ein, Röm. Quartalschrift X (1896), S. 185 ff.

[2] Eine Darstellung von ähnlichem Typus befindet sich in Flachrelief an der Südseite von S. Marco in Venedig, beim Eingang in den Dogenpalast.

[3] Vier tragen Bücher, zwölf Rollen.

[4] An die altchristliche Symbolik knüpfen spätere Darstellungen wieder an, so die an den Kanzeln in der Kirche der Abtei Sta. Maria in lago zu Moscufo aus dem Jahre 1159, abgeb. bei Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, Taf. LIII (II, S. 17), und in Ravello aus dem XII. oder XIII. Jhdt., abgeb. im Formenschatz, hrsg. von Hirt, München 1896, Nr. 84. — Michelangelo's J. in der sixtin. Kapelle klingt an den Skph.-typus an, in dem das Tier nur als Attribut erscheint.

alters erwacht es von neuem[1], aber zu der Volkstümlichkeit, welche die Scenen in den ersten Jhdten. der Kirche besessen haben, gelangen sie nie wieder, sie bleiben seltsame und seltene Gäste. Ihre Zeit ist die altchristliche Periode, in der sie in den weitesten Schichten der Gemeinde verstanden, ja selbst in heidnischen Kreisen ein Gegenstand des Interesses gewesen sind. Empfiehlt Celsus[2] den Christen, statt Jesus, der eines höchst schimpflichen Todes gestorben sei, J. zum Gott zu erheben, der wunderbarer Weise drei Tage und drei Nächte in dem Bauche eines Meerungeheuers verbracht habe, ohne dass man allerdings annehmen könnte, der Ausspruch sei durch bildliche Darstellungen veranlasst worden, so macht sich Porphyrius[3] unter dem Gelächter der Heiden zweifellos über den von dem Tiere ausgespieenen Mann auf den christlichen Bildwerken lustig. Dass sein Gegner, Methodius von Olympus, diese ebenfalls vor Augen hatte, als er seine tiefsinnigen symbolisierenden Betrachtungen über die Lebensschicksale des Propheten anstellte, erscheint bei der plastischen Sprache der betreffenden Stelle[4] wahrscheinlich.

Den Heiden ein Gegenstand des Spottes ist der J.-cyklus den alten Christen ein Typus ihrer Hoffnung und ihres Herrn.

---

[1] So erscheint J., ins Meer geworfen, häufig als Gegenstück zu Joseph in der Cisterne, z. B. auf dem Antipendium in Klosterneuburg bei Wien und in der biblia pauperum. Häufig findet er sich auf den Glasgemälden französischer Kathedralen: z. B. in Bourges als Pendant zur Totenerweckung durch Elias, in Mans zur Erweckung durch Elisäus. Vrgl. Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes, Schaffhausen 1870, S. 224ff. — Ich unterlasse es, alle Darstellungen, die mir aus dem Mittelalter und der Neuzeit bekannt geworden sind, aufzuzählen.

[2] Origenes, Contra Celsum, VII, c. 57; Migne p. gr. 11, p. 1501.

[3] Augustin., Ep. CII, quaest. VI; Migne p. l. 33, p. 382: „. . . incredibile, transvoratum cum veste hominem, fuisse in corde piscis. Aut si figura est, hanc dignaberis pandere. Deinde quid sibi etiam illud vult supra evomitum Jonam cucurbitam natam . . .?“ Hoc enim genus quaestionis, multo cachinno a Paganis graviter irrisum animadverti.

[4] De resurrectione, II, c. 25; ed. Bonwetsch, I, S. 241ff.

E. Verzeichnis der Denkmäler.

Vorbemerkung.

Das Verzeichnis will eine Uebersicht über die J.-darstellungen ermöglichen und zugleich den Dienst eines Registers für die in der Untersuchung besprochenen übernehmen. Von den Publikationen wählte ich ausser den bei G. die durch Zuverlässigkeit sich auszeichnenden, verwies bei den Gemälden zudem auf die Nummern bei Lefort, Chronologie (L.), der die Abbildungen aus den älteren Katakombenwerken angiebt, bei den im Lateran vereinigten Sarkophagen auf die bei Johannes Ficker, Lateran (F.), bei den ausserhalb des Laterans befindlichen römischen auf die Nummern bei Grousset, Catalogue (Gr.), bei den Elfenbeinwerken auf Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum. With an account of the continental collections of classical and mediaeval ivories, London 1876 (W.). Die noch nicht veröffentlichten Monumente oder solche, von denen mir Abbildungen fehlten, sind durch Sterne bezeichnet, die zerstörten oder verschollenen durch Klammern. Für die Gemälde traf ich die Anordnung nach den Katakomben, für die Skphe. nach dem Aufbewahrungsort, soweit er festgestellt werden konnte. Eine Gruppierung nach kompositionellen Gesichtspunkten liess sich infolge des Mangels an Abbildungen und der fragmentarischen Erhaltung vieler Denkmäler nicht durchführen. Wie hier, so war es auch für die Gegenstände der Kleinkunst bei den mir zu Gebote stehenden Hülfsmitteln nicht immer möglich, Aufbewahrungsort und Herkunft anzugeben. Abkürzungen wurden in diesem Teile weiter eingeführt:

Bull. für Bull. di archeol. crist.	Kr. für Krypta	R. für Roller
	Le Bl. für Le Blant	RQS. für Röm. Quartalschrift
D. für Deckel	Med. „ Medaillon	R.S. „ de Rossi, Roma Sott.
Fr. „ Fragment	P. „ Parker	Sc. „ Scene
K. „ Kammer	Ph. „ Photographie	Sch. „ Vict. Schultze.

I. Katakombengemälde.

a) Prätextat.

1. Grabk. d. Januarius, r. Wand: Schiffssc. | G. 37, 4. — R. (I), pl. XIV, 2. — L. 13. — S. 14, 92.

*2. Grabk., Decke: Rettg., J. unter d. vertrock. Staude sitzend (das andere verlöscht). | RQS. I (1887), S. 351. — S. 42, 99.

b) Kallist.

3. Lucinakr. Y, r. Wand: d. gerettete Prophet. | G. 2, 2–4. — R.S. I., t. IX. — L. 6. — S. 32, 88.

4. Sakr.-kap. B (de Rossi: A^2), Hinterwand: Schiffssc. (Sol), Decke: Rettg., Ruhe. | G. 4, 2; 5, 4. — R.S. II, t. XI; XV, 1. — R. (I), pl. XXVI, 3. — Sch., Archäol., S. 168, Fig. 53. — L. 17. — S. 14, 18, 25, 27, 43, 89, 92, 97.

5. Sakr.-kap. C (DE ROSSI: A^3), oberster Saum dreier Wände: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 6, 2–4. — R.S. II, t. XIII, 3; XVI, 7–9. — R. (I), pl. XXIII; XXVI, 5. — Ph. Tuminello 1803. — L. 18. — S. 17, 18, 25, 27, 34, 37, 43, 92, 95, 97.
6. Sakr.-kap. D (DE ROSSI: A^6), l. Wand: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 9, 2. — R.S. II, t. XIII, 1; XIV. — R. (I), pl. XXVI, 4. — L. 20. — S. 18, 26, 43, 50, 70, 92, 97.
7. Sakr.-kap. E (DE ROSSI: A^5), r. Wand: Ruhe. | G. 8, 6. — R.S. II, t. XII. — L. 21. — S. 92.
8. Sakr.-kap. F (DE ROSSI: A^4), Decke: Rettg., Ruhe. | G. 8, 1. — R.S. II, t. XIII, 2. — L. 22. — S. 92.
9. Sakr.-kap. F, Rettg. | R.S. II, t. XXV, 6, identisch mit Nr. 8.
10. Ark. d. Margaris, Leibg.: Rettg. | R.S. III, t. XV. — L. 70.
11. Ark. (Area d. Soteris), Leibg.: Ruhe. | G. 16, 1. — R.S. II, t. XIX, 1; XX, 1. — SCH., Archäol., S. 170, Fig. 54. — L. 38. — S. 42, 92, 99.

(12). Ark. (Area d. Soteris), Leibg.: Schiffssc., Rettg., Ruhe, J. trauernd. | G. 35, 2. — R.S. III, t. X, 2. — R. (II), pl. LII, 1. — L. II^b (S. 101). — S. 23, 38, 42, 92, 99.

c) Priscilla.

*13. Nische: Schiffssc., Rettg., J. unter d. Kürbis. | Schiffssc. nach e. Pause Mons. WILPERT's. — S. 19, 21, 26, 34, 37, 44, 60, 68, 96.
14. Cub. IV (BOSIO), Lun. u. Leibg. e. Ark.: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 76, 1. — L. 10. — S. 19, 26, 35, 41, 99.
15. Cub. VI (BOSIO), Decke: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 78, 2. — L. 52. — S. 19, 26, 35, 99.

(16). Cub., Decke: Schiffssc., Rettg., Ruhe, J. trauernd. | G. 79, 1 [geht auf Seroux d'Agincourt zurück, Sammlg. von Denkmälern d. Archit., Sculpt. u. Mal., rev. von v. QUAST, Frankf. (1840), Mal., Taf. VII, 1; Existenz d. Bildes fraglich]. — S. 19, 26, 38, 42, 99.

17. Cub. V (BOSIO), Leibg. d. Thürbogens: Rettg. | G. 77, 1. — L. 19. — S. 42, 92.
18. Nische: Ruhe. | Bull. 1888, t. III. — S. 99.

d) Jordani.

(Nach d. Rekonstruktionsversuche WILPERT's, Die Katakombengemälde, S. 5—18.)

(19). 5. Kap. (BOSIO: arc. VII Prisc.): Schiffssc. | G. 72. 1. — WILP., T. III, 2; V. — L. XXIX (S. 105). — S. 20, 42, 99.

(20). 4. Kap. (BOSIO: arc. VI Prisc.): Rettg., J. trauernd. | G. 71, 3. — WILP. T. III, 1; V. — L. XXVIII (S. 105). — S. 38.

(21). 3. Kap. (BOSIO: arc. V Prisc.): Ruhe. | G. 71, 1. — WILP., T. II, 2; V — L. XXVII (S. 105). — S. 41.

e) Peter und Marcellin.

22. Cub. XIII (BOSIO), Decke: Schiffssc., Rettg., Ruhe, J. trauernd. | G. 54, 1. — L. 74. — S. 21, 27, 38, 42, 99.
23. Cub. XII (BOSIO), Decke: J. verschlungen, Rettg., Ruhe. | G. 52, 1. — L. 30. — S. 21.
*24. Cub., Decke: Schiffssc., Rettg., Ruhe, J. unter d. vertrock. Laube. | L. 39.

25. Ark., Leibg.: Rettg., J. von d. Sonne geplagt. | G. 56, 5. — L. 77. — S. 36, 38, 42.
26. Ark., Leibg.: Rettg., Ruhe. | G. 56, 1. — L. 78. — S. 34, 35, 42, 96.
*27. Ark., Leibg.: Ruhe (l. zerstört). | Bull. 1882, S. 116. — L. 80.
*28. Cub., Leibg. e. Ark.: Rettg., Ruhe. | Bull. 1882, S. 117. — L. 96.
29. Cub. V (Bosio), Stirnwand e. Ark.: Ruhe. | Nach Wilp., Katak.-gem., S. 60 [auf d. Kopieen e. sitzender Hiob, auch G. 46, 1].
(30). Cub. XI (Bosio), Decke: Schiffssc., Rettg. | G. 51, 1. — L. XVI (S. 103). — S. 21, 27.
31. Cub. IV (Bosio), Decke: Rettg., Ruhe, Schiffssc. | G. 44, 1. — L. XI (S. 102), jedoch von Wilpert wieder entdeckt, E. Cykl. christolog. Gem. aus d. Katak. d. h. Peter u. Marc., Freib. 1891, S. 10.
(32). Cub. I (Bosio), Decke: Ruhe. | G. 41, 2. — L. VIII (S. 102).
(33). Cub. X (Bosio), Ark.-bogen: Ruhe. | G. 50, 1. — L. XV (S. 103).

f) Coem. Ostrianum.

34. Cub. II s. Agnetis (Bosio), Decke: Ruhe. | G. 63, 1. — L. 42.
35. Cub. III s. Agnetis (Bosio), Aussenwand e. Ark.: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 64, 2. — Wilpert, D. gottgew. Jungfrauen in d. erst. Jahrh. d. Kirche, Freib. 1892, T. II, 5. — L. 43. — S. 21, 22, 27, 53, 73.
*36. Ark., Leibg.: Ruhe. | L. 61.
*37. Ark., Leibg.: Ruhe. | L. 63.
*38. Cub. d. Susanna, Decke: Schiffssc., Rettg., Ruhe, J. „assis au soleil". | L. 64.
39. Cub. I s. Agnetis (Bosio), Lun. und Leibg. e. Ark.: Schiff mit 1 Mann, Rettg., Ruhe, J. sitzend. | G. 62, 1. — L. 95. — S. 22, 40, 42, 44, 50, 99.
40. Cub. IV s. Agnetis (Bosio), Decke: J. nach e. Baum greifend (?). | G. 65. — L. 85.
(41). Ark., Leibg.: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 66, 2. — L. I (S. 101). — S. 21, 22, 27, 44.

g) Thraso.

*42. Decke e. Gallerie: Schiffssc., Rettg., Ruhe, J. unter d. vertrock. Laube. | L. 46. — S. 22.
43. Wandstreifen über Lokulusgr.: Rettg., Ruhe. | G. 73, 1. — R. (I), pl. XLVI, 1. — L. 73. — S. 34.

h) Domitilla.

44. Cub. III s. Callisti (Bosio), Decke: J. ruhend, J. von der Sonne geplagt. | G. 27. — R. (I), pl. XXXV. — Wilp., Katak.-gem., T. XVII, 1. — L. 16. — S. 36, 37.
45. Cub. I s. Callisti (Bosio), Apsiden von 4 Ark.: Schiffssc., Rettg., Ruhe, J. wartd. | G. 22, 3–6. — R. (II), pl. LXXIV, 1, 2. — L. 88. — S. 22, 24, 27, 34, 40, 42.
(46). Ark., Lun.: J. trauernd. | G. 35, 1. — R.S. III, t. X, 1. — L. II* (S. 101). — S. 38, 41.

i) Thecla.

47. Ark., Stirnwand: J. sitzend, J. liegend. | RQS. IV (1890), T. VIII (S. 269). — S. 40, 42.
*48. Ark., Lun.: Schiffssc. (das übrige zerstört). | RQS. IV (1890), S. 268.

k) Hermes.

49. Ark., Lun. u. Leibg.: J. am Meere stehend, J. ruhend, J. ermattet. | G. 83, 2. — L. 56 (noch vorhanden?). — S. 34, 38.

*50. Ueber e. Lokulusgr.: Rettg. (nur d. Tier erhalten).

l) Cyriaca.

51. Ark. d. Zosimianus, Stirnwand: Ruhe. | Bull. 1876, t. VIII. — L. 97. — S. 42.

m) Grabstätten an der via Salaria.

52. Cub.: Schiffssc., Ruhe. | Bull. 1865, S. 4. — S. 23, 24[1].

52[a]. Neben e. Lokulusgr. auf Stuck eingeritzt: Schiffssc., Ruhe, e. Figur d. Hände ausstreckend. | Bull. 1873, t. I, II (S. 20).

n) Neapel.

53. Januarius, Nische d. Hauptkorridors: J. murrend. | G. 91. — L., Chronol. des peint. des catac. de Naples, 14 (S. 123). — S. 40.

o) Cagliari.

54. Ark.: Schiffssc., Rettg., J. knieend. | Bull. 1892, t. VI–VIII. — S. 28, 40, 44.

p) Fünfkirchen.

55. Cub., Wand: Schiffssc., weibl. Fig. unter Epheu. | Mitt. d. k. k. Centr.-Comm. XVIII (1873), T. I; II, 1. — Bull. 1874, t. VII–VIII. — S. 29, 41, 44, 94.

II. Sarkophagreliefs.

a) Rom.

α) im Christl. Mus. des Laterans.

56. Skph., i. Vatik. gef.: Schiffssc. (Sol., Sturmfig.), Rettg., Ruhe. | G. 307, 1. — Ph. P. 2905. — F. 119. — S. 16, 18, 47, 51, 53, 54, 55, 57, 88.

57. Skph., „e suburbano loco incerto“: Schiffssc. | G. 301, 2. — Ph. P. 2938. — F. 236. — S. 48, 52, 53, 54, 55, 58, 99.

58. Skph.-d., an d. via Appia nova gef.: Schiffssc. (Sturmfig.), Rettg. u. Ruhe verschmolzen. | G. 316, 4. — F. 154. — S. 49, 51, 53, 56.

59. Skph.-d., i. Vatik. gef.: Schiffssc., Rettg. u. Ruhe verschmolzen. | G. 320, 1. — Ph. P. 2916. — F. 152. — S. 49.

60. Skph., in e. Katak. bei S. Sebastiano gef.: Schiffssc., Ruhe (Tier). | G. 367, 3. — Ph. P. 2920. — F. 178. — S. 49, 52, 56.

61. D.-fr.: Schiffssc., Ruhe (Tier). | G. 397, 5. — Ph. P. 2922. — F. 159. — S. 49, 54.

62. Skph.-d., bei S. Lorenzo f. l. m. gef.: Schiffssc., Rettg.: Knabe nach e. Stamme greifend. | G. 384, 6. — F. 176. — S. 49, 54, 57, 58, 100.

63. Skph.-d.: Schiffssc., Rettg. u. Ruhe verschmolzen (?). | G. 384, 3. — Ph. P. 2913. — F. 147. — S. 49, 54.

64. Skph.: Ruhe. | G. 359, 1. — F. 137. — S. 59.

65. Skph.-d.-hälfte: Schiffssc., Rettg. u. Ruhe verschmolzen. | R. (II), pl. LXIX, 2. — F. 121, 2.
*66. D.-fr.: Schiffssc. | F. 114.
67. D.-fr.: Schiffssc. | F., T. I, 11.
68. Skph.-wand: Schiffssc., Ruhe. | F., T. I, 61.
69. Skph.-d. (gehört wahrsch. nicht zu d. Skph., mit d. er abgeb. ist, F. 148): Schiffssc. (J. schläft. Sturmfig.), Rettg. u. Ruhe verschmolzen. | G. 380, 4. — S. 49, 51, 53, 55, 100.

β) ausserhalb des Laterans.

*70. Villa Borghese, Innenwand e. Grotte. D.-fr.: Schiffssc., Ruhe (Tier). | Gr. 83.
*71. Deutsch. Nation.-Hospiz v. Campo Santo. D.-fr.: Ruhe. | RQS. VI (1892), S. 9 ff., Katal. d. Slg. altchristl. Sculpt. u. Inschr. i. deutsch. Nation.-Hospiz, 18.
*72. Ebenda. 3 Fr. mit J.-sc. | RQS. VI (1892), S. 18, Katal. 19, 20, 21.
73. Ebenda. D.-fr.: Schiffssc., Rettg. | RQS. IV (1890), T. III, (2); VI (1892), S. 16, Katal. 12.
74. Ebenda. D.-fr.: Schiffssc. | RQS. IV (1890), T. III, (3); VI (1892), S. 19, Katal. 30.
*75. Pal. Castellani. D.-fr.: Schiffssc., Ruhe. | Gr. 110.
*76. Pal. Corsetti. 2 Fr.: Schiffssc., Ruhe. | Gr. 117.
77. Ebenda. Skph.-d.: Schiff, Ruhe. | G. 384, 4. — R. (I), pl. XXXVIII, 3. — Ph. Simelli 120. — Gr. 116. — S. 50, 52, 55.
*78. Villa Doria Pamphilj. D.-fr.: Schiffssc., Rettg. | Gr. 78.
*79. Ebenda. D.-fr.: Schiffssc. (e. Schiffer angelt), Ruhe (Tier). | Gr. 81. — S. 54.
*80. Mus. Kircher. D.-fr.: Schiffssc., Rettg. u. Ruhe verschmolzen. | Sch., Studien, S. 257 f. D. altchr. Bildw. des Mus. Kircher., I. — Gr. 125.
*81. S. Lorenzo. Fr.: Ruhe. | Gr. 161, 3.
*82. Audit. di Mecenate. 2 D.-fr., die zusammengeh., auf d. Esquilin gef.: Schiffssc., Ruhe. | Gr. 137, 1, 2.
83. Villa Medici. Skph.: Ruhe (Tier). | G. 357, 1. — Gr. 52. — S. 56, 59.
84. S. Paolo f. l. m. D.-fr. aus d. Lucinakatak.: Schiff, Rettg. u. Ruhe verschmolzen. | G. 385, 4. — Gr. 141. — S. 50, 56, 57.
*85. S. Petronella. D.-fr. aus d. Domitillakatak.: Schiffssc. | Gr. 168.
*86. Ebenda. D.-fr., ebendaher: Schiffssc., Ruhe. | Gr. 166.
*87. Ebenda. D.-fr., ebendaher: Ruhe. | Gr. 167.
*88. Priscillakatak. Fr.: Ruhe (Tier). | Gr. 170.
89. S. Prassede. Skph.: Ruhe (Tier). | G. 357, 4. — Gr. 49. — S. 56, 57, 59.
90. Pal. Rondanini. Fr.: Schiffssc. | G. 397, 10. — Ph. Simelli 65. — Gr. 153. — S. 48, 53, 58, 73.
91. Ebenda. D.-fr.: Schiff, Ruhe (Tier). | G. 397, 12. — R. (I), pl. XXXVIII, 4. — Gr. 154. — S. 50, 54, 56, 58.
*92. Sem. di S. Maria dell' Anima. D.-fr.: Ruhe (Tier). | Gr. 130.
*93. Ebenda. D.-fr.: Schiffssc. | Gr. 131.
*94. Ebenda. D.-fr.: Schiff, Rettg. | Gr. 132.
*95. Ebenda. D.-fr.: Schiffssc. | Gr. 133.
*96. Orat. di S. Sisto. Fr.: Schiffssc. | Gr. 172.
*97. Ebenda. D.-fr.: Ruhe. | Gr. 178.

98. Ebenda. D.-fr., bei d. Kallistkatak. gef.: Schiffssc. | G. 404, 3. — Bull. 1864, S. 47. — Gr. 180. — S. 49, 54.
99. S. Maria in Trast. Skph.-fr., „dai cimiteri“ (G.): Ruhe. | G. 396, 11. — Gr. 135. — S. 58, 88.
*100. Vatikan. D.-fr.: Schiffssc., Ruhe (Tier). | Gr. 188.
(101). Skph., i. Vatik. gef.: Schiffssc., Ruhe. | G. 377, 1. — S. 47, 53, 55, 57, 73, 100.
101a. Skph., i. Vatik. gef. (verschollen?): Ruhe (zweimal). | G. 375, 3. — S. 59.
102. Kallistkatak. Skph.-d.: Schiffssc., Rettg. u. Ruhe verschmolzen. | G. 397, 11. — Ph. Simelli 118. — Gr. 181. — S. 49, 53, 56, 58.
(103). Fr. „dalla via Tiburtina“ (G.): Schiffssc., Rettg. u. Ruhe verschmolzen. | G. 400, 10. — S. 49, 53, 54.
104. Skph.-fr., in d. Agneskatak. gef.: J. schlafend i. Schiff (Sturmfig.); J. vom Tier verschlungen; Rettg.: Knabe nach e. Stamme greifend. | G. 402, 3. — S. 52, 53, 56, 96.
(105). Skph.-d.: Schiffssc., Ruhe (Tier). | G. 383, 3. — S. 51.
*106. Kinderskph., bei Porta Angelica gef.: „J.-geschichte“. | RQS. IV (1890), S. 296.
*107. Porto. D.-fr.: Schiffssc., Ruhe (Tier). | Gr. 191.
*108. Ebenda. Skph.-d.: Schiffssc., Ruhe. | Gr. 195.

b) ausserhalb Roms.

109. Velletri, Minoriten-Kloster. Skph.: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 374, 4. — S. 50, 52, 56, 57, 59.
110. Perugia, Mus. Skph.-d.: Schiffssc., Ruhe (Tier). | G. 321, 4. — Bull. 1871, t. VIII. — S. 49, 54, 56, 58, 59.
111. Osimo, Dom. Skph.-d.: Schiffssc., Rettg. u. Ruhe verschmolzen. | G. 384, 7. — S. 49, 53, 56, 59, 100.
112. Florenz, Bargello. Skph., in d. Katak. d. Pancraz zu Rom (so G., doch?) gef.: J. i. Schiff gebunden, Ruhe, Rettg. | G. 383, 4. — Ph. — S. 52, 59.
113. Leiden, Mus. Skph.: Ruhe, Tier. | G. 319, 4. — Janssen, Griek. e. rom. grafrel., T. VIII. — S. 59.
114. Arles, Mus. D.-fr.: Schiffssc. | G. 366, 2. — Le Bl., Sarc. d'Arles, pl. XX, 2.
115. Arles, Mus. Skph.: J. i. Schiff schlafend (Sturmfig.); J. vom Tier verschlungen; Ruhe (Tier, Engel). | G. 366, 3. — Le Bl., Sarc. d'Arles, pl. VI. — S. 52, 53, 55, 56, 58, 60, 75.
116. Avignon, Mus. D.-fr.: Ruhe. | G. 395, 8. — Le Bl., Sarc. de la Gle. pl. XXXII, 3.
117. Lucq-de-Béarn, Kirche. Skph.: Ruhe (zweimal). | Le Bl., Sarc. de la Gle., pl. XXVII, 1. — S. 38, 60, 100.
118. Marseille, Mus. Skph.-wand: Ruhe (Tier). | G. 357, 2. — Le Bl., Sarc. de la Gle., pl. XIV, 2. — S. 59.
119. Marseille. Skph.: Ruhe (zweimal). | Millin, Voyage, T. LVIII, 1 (vrgl. t. III, S 161). — S. 59, 60.
120. Le Mas-d'Aire, Kirche. Skph.: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 301, 3–5. — Le Bl., Sarc. de la Gle., pl. XXVI, 1–3. — S. 53, 60.

121. Agen, St.-Caprais. Skph.-d.: Schiffssc., Ruhe (Tier). | Le Bl., Sarc. de la Gle., pl. XXXIII, 2. — S. 50, 60.

(122). Clermont, Notre-Dame-d'entre-Saints. Skph.-d.: Schiffssc., Ruhe (Tier). | Le Bl., Sarc. de la Gle., S. 65.

(123). Rodez, St.-Amant. Skph.: Schiff, J. vom Tier verschlungen, Ruhe (auf d. Zeichn. Beauméni's J. e. Hermaphrodit). | Le Bl., Sarc. de la Gle., S. 73.

(124). Marseille, St.-Victor. Skph.-d.: Rettg., Ruhe (Turm). | G. 384, 2. — Bull. 1866, S. 46, 52. — Le Bl., Sarc. de la Gle., S. 48. — S. 57, 58, 60, 93.

125. Algier, Mus. Skph., i. Collo gef.: J. sitzend, davor Rettg. | G. 385, 5. — S. 60, 68.

125[a]. Agram, Mus. Fr., in Salona gef.: Rettg. | Abb. 1. — Ephem. Salonit. 1894, t. V, 11. — S. 57, 60.

Anhang: Graffiti.

126. Lateran. Grabplatte: Rettg. | G. 484, 10; Mus. Later., t. L, 3 (S. 110). — De Rossi, Mus. epigr., t. XIV, 8. — R. (I), pl. X, 8. — S. 61, 99.

127. Ebenda. Grabpl., aus d. Prätextatkatak.: J., davor d. Tier. | G. 484, 1. — F. 221. — S. 61.

128. Ebenda. Grabpl.: Tier. | G. 484, 2. — De Rossi, Mus. epigr. t. XIV, 7. — R. (I), pl. X, 7. — S. 61.

129. Grabpl., aus d. Kallistkatak.: Ruhe. | R.S. II, t. XLV, 7. — S. 61, 88.

130. Porto. Skph.-fr.: Ruhe. | Abb. 2 nach Ph. Simelli 176. — S. 61, 88.

III. Erzeugnisse der Kleinkunst.

a) Goldgläser.

131. Glasteller. London, Brit. Mus., aus Slg. Herstatt (Köln): Schiffssc., Rettg. u. Ruhe. | G. 169, 1. — Jahrb. d. Ver. v. Altertsfrden. i. Rheinl., XLII (1867), T. V. — S. 62, 101.

132. Goldgl. Paris, Louvre: Schiffssc. | G. 174, 8; Vetri ornati di figure in oro, Ed. II, Roma 1864, t. IV, 1. — Perret, Catac. de Rome, 6 vol., Paris 1851—55, IV, pl. XXIX, 76. — S. 62.

133. Goldgl. Rom, Bibl. Vatic.: Ruhe. | G. 174, 9; Vetri, t. IV, 5. — Perret IV, pl. XXIV, 27. — S. 63.

134. Fr. e. Glasschale. Rom, Mus. Kircher.: Ruhe. | G. 171, 4; Vetri, t. I, 4. — S. 63.

135. Glasschale. London, Brit. Mus., aus Slg. Disch (Köln): auf 4 Medaillons je 1 Scene. | G. 170, 1. — Jahrb. d. Ver. v. Altertsfrden. i. Rheinl. XXXVI (1864), T. III. — Bull. 1864, t. V. — S. 63, 95.

136. Med.: Meerfahrt. | G. 174, 10. — Bull. archéol. de l'Athén. fr. 1856, pl. I, 13. — S. 63.

137. Med. Rom, Bibl. Vatic.: Ruhe. | G. 174, 13; Vetri, t. IV, 6. — S. 64.

138. Med. London, Brit. Mus.: Ruhe. | G. 174, 15; Vetri, t. IV, 4. — S. 64.

*139. Med. Florenz, Uffiz., Zimmer der Kameen: Ruhe.
140. Med. (G.: „in mia mano"): Unter d. Staude e. Fisch. | G. 174, 14; Vetri, t. I, 5. — S. 95, 101.
141. Med. London, Brit. Mus.: Tier. | G. 174, 11; Vetri, t. IV, 2. — S. 64.

b) Lampen.

142. Thonl. Berlin, Kgl. Mus., Antiquarium 1018: Rettg., Ruhe. | G. 474, 2. — Bartoli-Bellori III, pl. 29. — Piper, Ueber einige Denkm. d. kgl. Mus. z. Berl., T. — Bull. 1870, t. I. — R. (I), pl. XXVIII, 3. — S. 64, 101.
143. Thonl. Rom, Bibl. Vatic.: Ruhe. | G. 475, 6. — S. 65.
144. Thonl. Slg. Forrer (Strassburg), i. Köln (S. Severin) gef.: Rettg. | Forrer, D. frühchr. Altertümer aus d. Gräberfelde von Achmim-Panopolis, Strassb. 1893, T. IV, 5. — S. 65.
145. Thonl. Karthago: J. unter d. Staude auf d. Tier liegend. | Revue de l'art chrét., X (1892), S. 134, Nr. 675. — S. 65, 75.
146. Thonl. Paris, Bibl. Nat., Cab. des médailles: J. unter d. Staude auf d. Tier liegend. | G. 475, 5. — S. 65, 75.
147. Thonl., i. Semur-en-Auxois gef.: J. unter d. Staude auf d. Tier liegend. | Martigny, Lettre, T. — Kraus' R. E., II, S. 271, Fig. 112. — S. 66, 75.
*148. Thonl. Paris, Louvre, i. Karthago gef.: J. unter d. Staude auf d. Tier liegend. | Bull. des Musées 1890, S. 291. — S. 65, 75.
*149. Thonl. Syrakus: Tier. | Sch., Studien, S. 134.
(150). Bronzel.: J. liegend i. Henkel. | G. 471, 3. — Bartoli-Bellori III, pl. 30. — S. 68.

c) Thongefässe.

151. Fr. Rom, Mus. Kircher.: J. unter d. Kürb.-lbe. | G. 465, 3. — S. 68.
152. Fr. Rom (?): J. unter d. Kürb.-lbe., davor d. Tier. | G. 465, 4. — S. 68.
153. Fr. Paris, Louvre: Ruhe (Tier). | G. 465, 5. — S. 69.
154. Thontaf., i. Cillium (Tunis) gef.: Tier, darüber J. liegend. | Revue archéol., sér. 3 t. 11 (1888), S. 312, Fig. 35. — S. 69.

d) Gemmen.

155. Schiffssc., J. sitzend, J. stehend. | G. 478, 28. — S. 70, 71.
156. London, Brit. Mus.: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 477, 12. — S. 70, 71, 88.
157. Schiffssc., Ruhe. | G. 477, 8. — S. 70, 71, 101.
158. Schiff, J. unter d. Baume, davor d. Tier. | G. 478, 27. — S. 70.
*159. I. Syrien gef.: Schiff (?), Rettg. | Bull. 1883, S. 74. — S. 70, 77.
*160. 2 Gem. London, Brit. Mus., auf jeder: Schiffssc. | Kraus' R. E. II, S. 790.
161. Ravenna, Bibl. comunale: Schiff, Rettg., Ruhe. | Mél. d'archéol. et d'hist. (Éc. franc. de Rome), III (1883), pl. 1, 2 (S. 35, Nr. 2). — S. 70, 101.

e) Metallplastik.

162. Bleischale. Rom: Schiffssc., Ruhe (Tier). | Bull. 1879, t. XI, 4 (S. 133 f.). — S. 71.

163. Bronzemed. Rom, Bibl. Vatic., aus d. Pontianuskatak.: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 435, 6. — S. 71.

f) Geschliffenes Glas.

164. Schale. Petersburg, aus Slg. Basilewsky, i. Podgorica gef.: Schiff, J. vom Tier verschlungen, Ruhe (Tier). | G. 463, 3. — Bull. 1874, t. XI; 1877, t. V–VI. — Le Bl., Sarc. d'Arles, pl. XXXV. — S. 71, 101.

g) Elfenbeinplastik.

165. Lipsanothek. Brescia, Museo civico: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 441, 444. — W., T. III, zu S. 36 u. Sch., Archäol., S. 279, Fig. 87: Schiffssc., Rettg. — Kraus, Gesch. d. christl. Kst., I, Fig. 385. — S. 72, 100.

166. Pyxis. Petersburg, aus Slg. Basilewsky, aus S. Ambrogio i. Mailand: Schiffssc. (Engel), J. unter d. Staude auf d. Tier liegend (Engel). | G. 437, 2. — Gori, Thesaur. vet. diptych. consul. et eccles., ed. Passeri, Florent. 1759, 3 Bde. m. 1 App.; III, App. T. 24. — W., S. 273, Nr. 769 u. S. 367. — S. 73.

167. Pyxis. Bonn, Provinzialmus., aus Slg. Hahn (Hannover), aus Bayern: Schiffssc. (Engel), J. unter d. Staude im Tier liegend (Engel). | G. 437, 3. Hahn, Fünf Elfenbeingefässe, T. II, 5. — W., S. 453, Nr. 3 u. S. 403. — S. 73.

168. Buchdeckel. Ravenna, Bibl. comunale, aus S. Michele i. Murano: Schiffssc., J. unter d. Staude auf d. Tier liegend (Engel). | G. 456. — Gori III, T. (8). — Revue de l'art chrét. 1893, S. 163. — Ph. Ricci 10316. — W., S. 50 f., Nr. 116 u. S. 360, Nr. 2. — S. 74, 75.

IV. Miniaturen.

169. Syr. Kodex d. Rabulas vom J. 586. Florenz, Bibl. Laur., Cod. orient. 56: J. unter d. Kürb., Ninive. | G. 132, 1. — Biscioni, Bibl. Medic.-Laur. catal., 2 Bde., Florent. 1752, t. IX (Bd. I, S. 44 f.). — Assemani, Bibl. Medic.-Laur. et Palat. cod. mms. orient. catal., cur. Gorio, Florent. 1742, S. 1 f. — S. 77.

170. Christl. Topogr. d. Kosmas Indikopleustes, VI. Jhdt. (?). Rom, Bibl. Vatic., Cod. gr. 699: Schiffssc., Rettg., Ruhe. | G. 147, 4. — S. 78.

171. Predigten d. Gregor v. Nazianz, zw. 880 u. 885. Paris, Bibl. Nat., Cod. gr. 510. 24 × 24 cm.: Abfahrt, Schiffssc., Rettg., Predigt, Ruhe. | Taf. I. — Bordier, S. 66 ff. — S. 79, 81.

172. Psalter, X. Jhdt. Paris, Bibl. Nat., Cod. gr. 139. 27,5 × 23,5 cm.: Berufg., Schiffssc., Rettg., Predigt. | Taf. II. — Bordier, S. 114. — S. 81.

173. Menologium Graec., X. Jhdt. Rom, Bibl. Vatic., Cod. gr. 1613: Rettg., J. unter d. Kürb., Ninive. | Menol. Graec., 3 vol., Urbini 1727, I, S. 61 (22. Sept.). — S. 82.

174. Chludoff-Psalter, IX. Jhdt. Moskau, Uniert. Mönchskloster d. hl. Nikolaus, Cod. 129: J. im Tier. | Tikkanen, Ps.-illustr., I, 1, S. 24, Fig. 22. — S. 83.

175. Breviar. graec.-lat., XIII. Jhdt. Berlin, Kgl. Kupferstich-Kab., Slg. Hamilton 119. 5 × 16,5 cm.: J. im Tier. | Abb. 3. — v. Seidlitz, Die illustr. Hdschriften d. Ham.-Slg. Nr. 9 im Repert. f. Kstw. VI (1883), S. 259 f. — S. 83.

V. Kirchenschmuck.

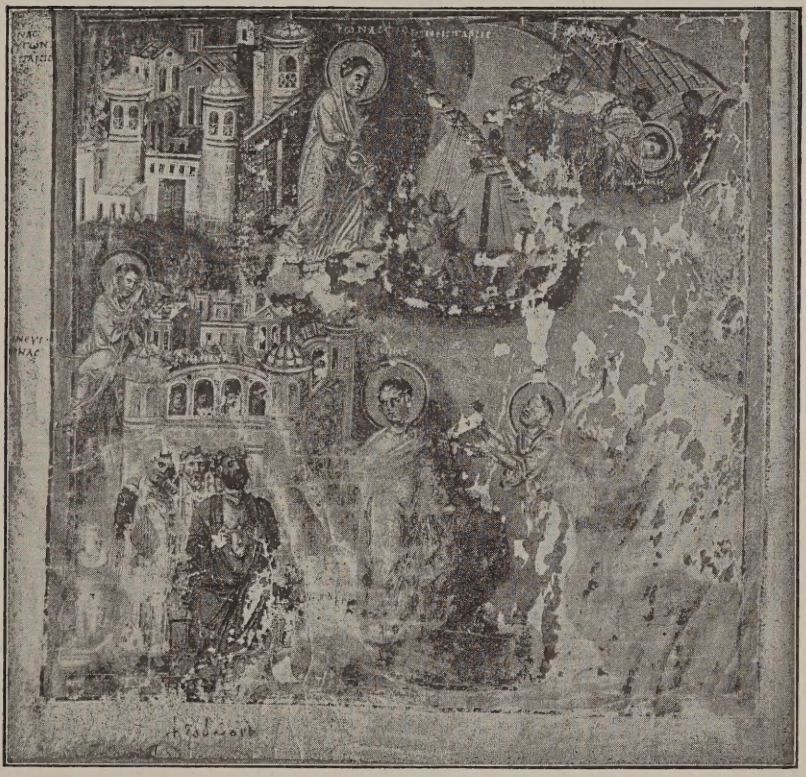
176. Stuckrelief. Ravenna, Bapt. S. Giov. in Fonte: J. zw. 2 Tieren. | G. 406, 5. — Ph. Ricci 150. — S. 103.

177. Mosaik. Ravenna, S. Apollinare nuovo: J. als Prophet. | G. 246, 247. — S. 103.

Verbesserungen.

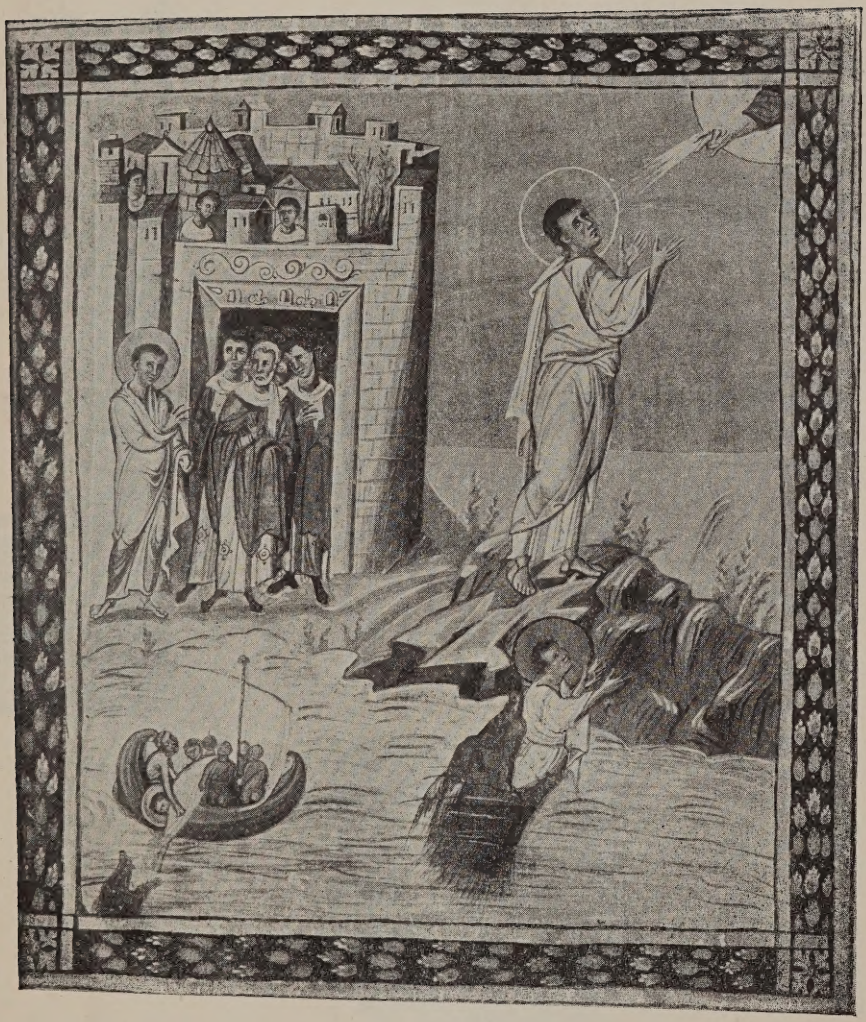
S. 2, Z. 6 v. o. l. Kapitän.
S. 9, Z. 12 v. u. l. Citat S. 8 Anm. 2 a.
S. 9, Z. 7 f. v. u. l. Thalhofer, II, S. 154; I, S. 311 ff.
S. 12, Z. 2 v. u. l. Braunschweig 1886.
S. 14, Z. 3 v. o. l. Kolonieen.
S. 30, Z. 11 v. u. l. p. 109 die.
S. 34, Z. 2 v. u. l. Roller, Les catacombes de Rome, Paris [1881].
S. 37, Z. 9 v. u. l. der Kirchenväter, I, S. 220.
S. 42, Z. 15 v. u. l. J.-bild G. 22, 3—6 (V. 45).
S. 44, Z. 19 v. u., S. 45, Z. 10 v. u.; S. 47, Z. 20, 16, 6 v. u.; S. 48, Z. 18, 22 v. o. ist das g in Skphg. zu streichen.
S. 46, Z. 8 v. o.: Die Itala hat ebenfalls: cucurbita.
S. 47, Z. 2 v. o. l. Jonasbuches, d. h. vor 392. — Vrgl. Zöckler, Hieronymus. Sein Leben und Wirken aus seinen Schriften dargestellt, Gotha 1865, S. 183.
S. 64, Anm. 2: die Schrift Piper's ist Separatabdruck aus: Zeitschrift für die histor. Theologie 16 (1846), S. 37 ff.

Taf. I.



Miniatur aus der Pariser Handschrift der Predigten des Gregor von Nazianz (V. 171).

Taf. II.



Miniatur aus der Pariser Psalterhandschrift (V. 172).